САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVIII ВЕКА



ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Издание представляет собой вторую часть практикума, подготовленного в рамках учебно-методического комплекса «Зарубежная литература XVIII века», разработанного сотрудниками кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ. В него вошли фрагменты работ ведущих специалистов по западноевропейской и американской литературам XVIII в., снабженные контрольными заданиями. Материалы хрестоматии могут служить дополнительным источником информации о творчестве английских, французских, итальянских, американских и немецких писателей XVIII в. и предназначены как для самостоятельной подготовки студентов и аспирантов, так и для использования во время практических занятий под руководством преподавателя. Для студентов бакалавриата и магистратуры, обучающихся по направлениям «Филология» и «Лингвистика».

- И. И. Буровой, Л. В. Сидорченко
  -
  - I
    - Даниэль Дефо (ок. 1660–1731)
      -
      - Д. П. Мирский
      - М. В. Урнов, Д. М. Урнов
      - Д. М. Урнов
    - Джонатан Свифт (1667–1745)
      -
      - М. Ю. Левидов
      - Д. М. Урнов
    - Сэмюэль Ричардсон (1689–1761)
      -
      - А. А. Елистратова
    - Генри Филдинг (1707–1754)
      -
      - М. Г. Соколянский
    - Тобайас Смоллет (1721–1771)
      -
      - А. А. Елистратова
    - Томас Грей (1716–1771)
      -
      - В. Э. Вацуро
    - Оливер Голдсмит (1728–1774)
      -

- А. Г. Ингер
- Ричард Бринсли Шеридан (1751–1816)
  -
  - Ю. И. Кагарлицкий
  - Т. Н. Потницева
- Роберт Бёрнс (1759–1796)
  -
  - А. А. Елистратова
- Лоренс Стерн (1713–1768)
  -
  - К. Н. Атарова

○ II

- Ален-Рене Лесаж (1668–1747)
  -
  - Е. Г. Эткинд
- Шарль-Луи де Монтескьё (1689–1755)
  -
  - Ж. Старобински
- Антуан-Франсуа Прево (1697–1763)
  -
  - Е. А. Гунст
- Вольтер (1694–1778)
  -
  - А. Д. Михайлов
  - Г. Н. Ермоленко
- Дени Дидро (1713–1784)
  -
  - И. В. Лукьянец
- Жан-Жак Руссо (1712–1778)
  -
  - Д. Д. Обломиевский
  - Т. В. Артемьева
- Пьер-Амбруаз-Франсуа Шодерло де Лакло (1741–1803)
  -
  - Ю. Б. Виппер
- Пьер-Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799)
  -
  - Ф. Грандель

○ III

- Джамбаттиста Вико (1668–1744)
  -
  - И. Н. Голенищев-Кутузов
- Карло Гольдони (1707–1793)

- М. Л. Андреев
- Карло Гоцци (1720–1806)
  - М. Л. Андреев
- Витторио Альфьери (1749–1803)
  - Е. Ю. Сапрыкина
- IV
  - Бенджамин Франклин (1706–1790)
    - М. М. Коренева
  - Война памфлетов
    - Дж. Х. Пауэлл
  - Томас Джефферсон (1743–1826)
    - Е. А. Стеценко
  - Филип Френо (1752–1832)
    - А. М. Зверев
- V
  - Общая характеристика
    - И. В. Гёте
  - Кристоф Мартин Виланд (1733–1813)
    - Р. Ю. Данилевский
  - Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781)
    - Г. В. Стадников
  - Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803)
    - Н. А. Жирмунская
  - Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805)
    - А. Г. Аствацатуров
  - Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832)
    - А. А. Аникст
    - А. В. Михайлов
    - А. В. Михайлов
- Библиографический список

- notes
  - 1

- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8

И. И. Буровой, Л. В. Сидорченко Зарубежная литература XVIII века. Хрестоматия научных текстов

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

I
Английская литература

Даниэль Дефо (ок. 1660–1731)

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментами работ[1] Д. П. Мирского и М. В. Урнова и сопоставьте характеристики образа Робинзона, предложенные исследователями.

Д. П. Мирский
«Робинзон Крузо»

<…>

Одна из самых интересных сторон «Робинзона» – полное отсутствие идеализации в характере героя. Правда, он «добродетельный» человек. Но его добродетели – такие, которыми действительно отличалась плебейская буржуазия того времени: расчетливость, умеренность, благочестие. Он не герой. Дефо не стесняется говорить о его трусости, о его страхах при появлении дикарей или во время бури. Робинзон – рядовой человек, и это появление рядового человека в качестве героя произведения – важный момент в истории буржуазной литературы. До Робинзона в феодальной и классово компромиссной литературе классицизма рядовой человек мог быть только комическим героем. Дефо сделал его «серьезным» героем, и это огромной важности этап на пути к оформлению буржуазной идеологии равенства и прав человека. Обыкновенность, негероичность Робинзона – одно из главных условий его огромного успеха. Каждый читатель, ставя себя на его место, мог думать: «И я в тех же условиях оказался бы таким же молодцом».

Но Робинзону еще далеко до «естественного человека» Руссо. У него нет никаких переживаний, кроме чисто практических, вызываемых требованиями его положения. Он живет чисто практической жизнью и еще не создал себе «внутреннего» мира. В этом проявляется его наивность, наивность класса, еще не вполне достигшего самосознания. Она находит яркое выражение в идеологических противоречиях книги. По существу «Робинзон» – это гимн предприимчивости, смелости и цепкости буржуа-колонизатора и предпринимателя. Однако мысль эта не только не высказывается, но сознательно даже не подразумевается. Вопреки ей, сам Робинзон еще очень не свободен от старой гильдейско-мещанской морали. Отец осуждает его любовь к путешествиям, и «в минуту жизни трудную» сам Робинзон начинает чувствовать,

что его несчастья посланы в наказание за то, что он ослушался родительской воли и предпочел приключения добродетельному прозябанию дома.

Наивная противоречивость Робинзона особенно сказывается в его отношении к религии. Это отношение – смесь традиционного преклонения перед авторитетом с практицизмом. С одной стороны, неизвестно еще, не карает ли бог за грехи, с другой – он очень может пригодиться как утешение в несчастье, а с третьей – когда везет, очень возможно, что это бог помогает, и его надо за это благодарить. В одном месте Робинзон обращается к богу в момент величайшей опасности, воспринимаемой как божье наказание, с воплями раскаянья и мольбой о пощаде. В другом – он говорит, что «к молитве больше располагает мирное настроение духа, когда мы чувствуем признательность, любовь и умиление»; что «подавленный страхом человек так же мало расположен к подлинно молитвенному настроению, как к раскаянию на смертном одре». Он колеблется между средневековой религией страха и новой буржуазной религией утешения. На своем острове он научается рассчитывать только на самого себя, а бога благодарит, только когда услуга оказана.

<…>

(*Мирский Д. П.* «Робинзон Крузо» // Мирский Д. П. Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 95–96)

Вопросы и задания

1. В чем заключается принципиальное новаторство Дефо как создателя образа Робинзона Крузо?

2. Объясните, как характеризуют героя его религиозные устремления.

3. Почему автор статьи поднимает вопрос о соответствии Робинзона идеалу «естественного человека»?

4. Согласны ли вы с мнением автора о том, что Робинзону «далеко до „естественного человека“»? Приведите аргументы в пользу вашей точки зрения.

М. В. Урнов, Д. М. Урнов
Даниэль Дефо

<…>

Есть нечто в характере Робинзона, что позволило ему по-робинзоновски выдержать испытание одиночеством на необитаемом острове и не утратить тягу к людям, потребность социального общения. Робинзон – производное демократической среды, в его характере отражен опыт трудового люда и концепция

человека, свойственная демократической мысли эпохи Просвещения. «Как ни тягостны были мои размышления, рассудок мой начинал мало-помалу брать верх над отчаянием». Уже здесь видна существенная устремленность Робинзонова духа и его точка опоры: чувство действительности, трезвая оценка обстоятельств, сознание того, что если человек, пережив катастрофу, уцелел, то жить ему нужно и надо искать достойный выход из любого тягостного положения. Ход жизнеутверждающих размышлений принимает у Робинзона своеобразную форму. Он ведет счет горестному и отрадному в своей жизни, злу и добру, «словно должник и кредитор». «Я заброшен судьбой на мрачный, необитаемый остров и не имею никакой надежды на избавление», – записывает он в графе «зло» и сразу противопоставляет ему «добро»: «Но я жив, я не утонул, подобно всем моим товарищам». Можно по-разному относиться к «нравственной бухгалтерии» Робинзона, к логике его мысли, нельзя не отметить ее сухой, расчетливой трезвости, холодного спокойствия, с каким упомянуты погибшие товарищи. Можно увидеть в этом отпечаток жестокой практики буржуазных отношений, но все же трудно отрицать, что в сути своей размышления Робинзона, оказавшегося в чрезвычайных обстоятельствах, не повинного в совершившемся зле, – это здравые размышления нормального человека, преодолевающего приступы отчаяния.

«Горький опыт человека, изведавшего худшее несчастье на земле, показывает, что у нас всегда найдется какое-нибудь утешение, которое в счете наших бед и благ следует записать в графу прихода». Взятый отвлеченно вывод рассудительных размышлений Робинзона может побудить человека мириться с любым несчастьем и злом, хотя и в самом деле «во всяком зле можно найти добро», как говорит тот же Робинзон, и пословица «Нет худа без добра» выражает народную мудрость и сложность применения к жизни однозначных нравственных оценок.

Практическая рассудительность Робинзона соединяется с религиозно-философской мыслью о благом провидении, божьем промысле, в ней он ищет разъяснения контрастам жизни, трагическим судьбам, опору нравственности, повод для религиозно-нравственных назиданий. Робинзон не может обойтись без этих назиданий, свидетельствуя о своей принадлежности к английской пуританской среде и XVII веку. Он действует как истый сын своей страны, своего времени и своей среды, когда с потонувшего корабля наряду с практически необходимыми предметами берет в качестве основной духовной пищи, «лекарства для души», Библию в трех экземплярах и в

любую минуту из деловитого ремесленника готов превратиться в ремесленного проповедника. Вместе с тем он способен не только соединить выводы здравого смысла со Священным писанием, но столь же легко и свободно разъединить их «по здравом размышлении» и в практических целях.

Когда Робинзон увидел на «безотрадном острове» стебельки ячменя и риса, он приписал это божественному чуду, воспарил душой, стал думать о благом провидении, однако религиозное умиление и слезы ни на секунду не застили его способности мыслить практически, учитывая живой опыт. «Я не только подумал, – записывает в своем дневнике Робинзон, – что этот рис и этот ячмень посланы мне самим провидением, но не сомневался, что он растет здесь еще где-нибудь». Сколь откровенен и значителен в этой записи противительный союз «но», как много он поясняет в душевном состоянии Робинзона, в логике его мысли и, так сказать, в структуре его сознания! Потребность разглагольствовать на библейские темы и заниматься проповедью возрастает у Робинзона по мере того, как он осваивается в непривычной обстановке, самоутверждая себя на диком острове. Проповедь его чурается всего, что колеблет наивную веру, обходит острые углы, она прагматична, предпочитает не рассматривать, говоря словами Горацио, друга Гамлета, «слишком пристально» сомнительные положения отвлеченной мудрости, дабы не подрывать основ воспринятого убеждения. С наибольшей наглядностью эта особенность веры обнаруживает себя в душеспасительных беседах Робинзона с Пятницей, когда проповедник встает в тупик перед разумным сомнением своего ученика. Он спешит уклониться от продолжения беседы, «придумывая» подходящий предлог… <…>

(*Урнов М. В.* Даниэль Дефо / написано совм. с Д. М. Урновым // Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Художественная литература, 1986. С. 77–79)

Вопросы и задания

1. Каким образом исследователи объясняют оптимизм Робинзона Крузо?
2. О чем свидетельствует «нравственная бухгалтерия» Робинзона?
3. Что в романе указывает на принадлежность героя к пуританской среде?
4. Объясните, почему исследователи называют Робинзона «ремесленным проповедником».

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментом работы Д. М. Урнова «Робинзон и Гулливер», посвященным художественному своеобразию прозы Д. Дефо.

Д. М. Урнов
Робинзон и Гулливер

СУДЬБА ДВУХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ

<…>

<…> Основное впечатление от прозы Дефо – правдоподобие, и главный признак этой правдивости – простота. Робинзон ведет свой дневник: «Сегодня шел дождь, взбодривший меня и освеживший землю. Однако сопровождался он чудовищным громом и молнией, и это до ужаса напугало меня, и я встревожился за свой порох». Если бы в самом деле бесхитростно было сообщено «шел дождь», в книжке его не чувствовалось бы ни капли, дождь тогда бы казался ни к чему – неинтересен, как надоедает всякое описание, перегруженное излишними подробностями. Нет, не только дождь, но и порох. Вовсе не просто, а обязательно с зацепкой, психологической зацепкой – заинтересованностью самого Робинзона в происходящем.

Так автор вызывает и наш интерес на каждом шагу, звено за звеном нанизывая цепь, приводящую в движение весь повествовательный механизм. Вещи невероятные – через обыкновенные подробности. «Ночь я провел на дереве, опасаясь диких зверей. Все же спал я крепко, хотя всю ночь лил дождь». Едва ли сам Дефо ведал, каково это – бояться диких зверей и как спят на дереве. Но что значит попасть под ливень, известно каждому. Робинзон, однако, не проснулся, хотя лил дождь, к тому же спал он на суку, да еще опасался быть съеденным… Так убедительность одной точной подробности распространяется на весь рассказ.

Дефо дотошен, ничего не забывает и не упускает из виду, все у него подсчитывается и указывается точно: долгота, широта, течение, названия птиц, животных, деревьев. А если что-то ему неизвестно, он признается открыто: «Не знаю». Однако критики сразу же разглядели, что достоверность и дотошность «Робинзона Крузо» – фикция. У Дефо одна только видимость достоверности, но иллюзия до того убедительна, что читатели и не желали в ней разуверяться, хотя бы автор и противоречил у них на глазах

самому себе. Робинзон, например, повествует, по своему обыкновению со всей основательностью, как он уже на острове, увидев затонувший корабль, решил побывать на нем; совершенно разделся и пустился вплавь. С такой же тщательностью перечисляет он все полезные для себя вещи, найденные на корабле, которые он постарался доставить на берег, и в частности говорит, что сухарями он… набил карманы. Почему такие погрешности не нарушают общей иллюзии правдоподобия?

Несуразностей, неточностей у Дефо обнаруживается не много, меньше, скажем, чем у Шекспира. В «Приключениях Робинзона» их и перечислить нетрудно. В начале книги Робизон, кажется, путает двух мавританских мальчиков, а во второй части – двух русских князей. Говорит, что в турецком плену не встретил соотечественников, и тут же оказывается какой-то «английский плотник». Он ошибается в испанских словах. Если бы у Робинзона в самом деле был редактор, он указал бы ему на мелкие расхождения между дневником и предшествующим рассказом о тех же событиях. <…> Не исключено, что у Дефо некоторые ошибки допущены сознательно, не без оглядки на Сервантеса, который, делая ошибки, говорил: «Это неважно, главное – не отступать от истины».

Вообще, исторические и географические факты Дефо старался не путать <…>.

Во всем, где требовалась достоверность, он пользовался книгами, и очень основательно: Сибирь в «Робинзоне» описана на уровне новейших сведений того времени <…>. Но иногда фактическая достоверность ему не важна или даже была помехой, и вот тогда Дефо «лгал достовернее правды». Дефо действовал быстро, просто, рискованно, однако результативно. Он отвлекал читателя разными подробностями, идущими и не идущими к делу. <…> И мы доверяемся ему во всем, что только он ни скажет. <…>

<…>

Дефо точно чувствует меру читательского доверия. Молль Флендерс плывет через океан и рассказывает вместо бури про белье. И это естественно по характеру Молль Флендерс. Но когда Робинзон, отправляясь в третьей части живым на тот свет, отказывается сообщить местоположение ада и рая, говоря: «Не мое дело», – уловка не удается Дефо, и все по той же причине: не таков Робинзон, чтобы не определить, хотя бы приблизительно, долготы и широты, даже если речь идет о преисподней. Робинзон на том свете потому и не получился у Дефо, что это был не Робинзон. Если в первой части Робинзон чего-то не знал или не мог, это была умелая игра автора в неумение героя.

Замечено: легко и просто, в двух словах, удается Робинзону все, чего не умел Дефо. Напротив, в чем Дефо хорошо разбирался, тому Робинзону пришлось учиться: Дефо мог это хорошо показать. Долго не получалась у Робинзона глиняная посуда: Дефо затевал в молодости черепичную фабрику и знал глиняный обжиг как специалист. <…>

<…>

Следует указать и на предел правдоподобия, который Дефо не преодолевает. Ясно, что лишь на расстоянии в целый океан мог Дефо сделать интересным каждый шаг Робинзона. А чтобы заинтересовать персоной Молль Флендерс или проходимцем Джеком, их надо опустить на «дно» людского моря. Дистанция оказывается необходимой. <…>

<…>

<…> Ко всем достижениям Дефо надо прибавить еще и создание читателя. Автор «Робинзона» не только создал книгу, он, заставив читать небывалое до тех пор число людей, создал читающую публику. Причем читали «Робинзона» буквально все, и весьма разные люди: те, кто в «Робинзона» верил буквально, и те, кто прекрасно понимал, что с ними ведется умелая литературная игра. Стало быть, роль соавтора не только новейшими «сознательными мастерами» возлагается на читателя.

От эпохи к эпохе искусство повествования менялось, предлагая читателям новый опыт, новые роли, но то были роли, которые, как истинные роли, всегда только разные маски, умело надеваемые автором (и только автором!) на одно и то же лицо – читателя. В сущности, автор и читатель оставались на своих прежних местах. Автор был автором, читатель – читателем, хотя последнему и предлагалось играть то доверчивого, то скептика и т. д. Можно предложить читателю и роль соавтора, но при условии, что и эта роль создана самим автором в границах повествовательной иллюзии, тех же границах творческой условности, в которые укладывается «подлинность» Робинзона.

<…>

(*Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. С. 46–50, 88)

Вопросы и задания

1. Какие элементы стиля Дефо придают правдоподобие его повествованию?

2. В чем проявляется простота повествования в романе «Удивительные приключения Робинзона Крузо»?

3. Почему простота повествования является главным признаком правдоподобия?

4. Как вы понимаете выражение «создание читателя»? Что дает автору основание считать Дефо «создателем читателя»?

Джонатан Свифт (1667–1745)

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментом книги М. Ю. Левидова о творчестве Свифта, обращая особое внимание на изложенную в ней концепцию соотношения «автор – образ – читатель».

М. Ю. Левидов
Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях

<…>

Весьма многочисленна литература об источниках «Гулливера». Бесспорно, источники эти нужно искать в трех руслах: рассказы о подлинных путешествиях, заполнявшие в то время книжный рынок, фантастические путешествия и утопии. И античные авторы, как Лукиан[1], и современники или предшественники – Харрингтон[2], Рабле, Сирано де Бержерак[3], Веррас Д. Алле[4], Дампьер[5], Габриель Фолиньи[6] и многие другие – Свифт читал или мог читать все эти книги, «Путешествие на луну» Бержерака было в его библиотеке, – несомненно, оказали влияние на «Гулливера» – литературоведы могут указать десятки не только совпадений, но и заимствований у данных авторов…

Но все это весьма маловажно.

Комментаторы разметили все места в «Гулливере», источником коих явилась, так сказать, сама жизнь: установлено, например, что приключения Гулливера у двора лилипутов воспроизводят историю Болинброка[7], некоторые сцены в Лапуте – процесс Эттербери[8], образ Флимнапа, царедворца лилипутов, списан с Роберта Уолпола, премьер-министра (поэтому и считают, что относящиеся к Флимнапу главы первой части написаны по окончании книги, весной 1726 года, после беседы Свифта с Уолполом). В комментариях можно найти точные указания, что такая-то и такая-то фраза написана под влиянием такого-то события…

И это все хотя и интересно, но маловажно.

Установлено, наконец, что уже в 1714 году, на заседаниях «Клуба Мартина Скриблеруса»[9], Свифту было поручено написать пародию на фантастические путешествия, что был набросан соответствующий конспект – он появился в свет как одна из глав «Мемуаров Мартина» – и что он-то и явился зерном «Гулливера».

Наблюдение это как бы весьма ценно, но и оно в конечном счете маловажно. Маловажно по сравнению с основным и главным фактом, относящимся к «тайне» «Гулливера».

Очень прост, даже элементарен факт.

Гулливер – это Свифт; путешествия Гулливера – это «путешествия» Свифта; читать «Гулливера» нужно не с первой страницы книги, а с ранней страницы в жизни Свифта, точнее с той страницы, где начинается его самостоятельный жизненный путь после смерти Уильяма Темпла, с 1699 года.

Основной багаж Гулливера в его путешествиях, как видно из книги, это его здравый смысл. А багаж Свифта? Тот же здравый смысл, воплощенный в рукописи, с которой он не расстается пять лет, – в рукописи «Сказки бочки».

Вот он – основной и важнейший литературный источник «Гулливера»! И недаром на обложке первого издания «Сказки» значатся под заголовком: «Труды того же автора, они будут изданы в самом непродолжительном времени» – такие «труды»: «Панегирик человеческому роду», «Описание королевства нелепостей», «Путешествие в Англию высокопоставленной особы из Терра Аустралиа Инкогнита, переведенное с подлинника»… Вот где зерно «Гулливера».

Знаменитая девятая глава «Сказки бочки» любезно сообщает читателю: автор этой книги – сумасшедший, бежавший из Бедлама. Издеваясь и мистифицируя, Свифт подсовывает читателю приятную для него формулу. Но за издевкой и мистификацией скрывается отказ Свифта примириться с современной ему культурой, ибо она порождение безумия, лжи, насилия.

– Следовательно, – говорит себе Свифт, – ненормален-то мир, а я нормален; нормальны мое суждение, мой критический взгляд и диагноз, болезни… А если я прослыву ненормальным – и это нормально, ибо всегда обитатели Бедлама называют сумасшедшими своих врачей…

Так начинает здоровый человек свое путешествие в больном мире. Это – путешествие врача. Автор политических памфлетов, подметальщик Бедлама, Бикерстаф, «опекун» министров, «Исследователь», «Суконщик» – все это маски и облики врача, стремящегося хоть в чем-то, хоть как-то лечить человеческий род. Попытки различны, но результат одинаков: человеческий род не только не может, но и не хочет быть излеченным. Тогда врач понимает, что от долгого участия в забавах безумных и ему угрожает безумие.

И Свифт решает: должен быть оплачен накопившийся счет.

Нужно возвратиться к началу пути и еще раз поставить

проблему – мир и я! Но в ином свете, с привлечением новых материалов, чтоб убедительнее был анализ и полнее диагноз.

Так возникает «Гулливер», воспроизводящий в новом, углубленном и опосредованном качестве «Сказку бочки». То, что там постулируется, – здесь художественно, образно доказывается, что там лишь высказано – здесь показано, там чертеж – здесь картина, там рельеф – здесь объем, там формула мира – здесь видение мира…

Но та же цель, что там: совершенствовать человеческий род.

А потому – тот же результат, что там. Книга становится исповедью. Не хирург Лемюэль Гулливер, а доктор Джонатан Свифт рассказывает о своих путешествиях: скитаниях нормального человека в ненормальном мире.

Итак, «тайна» «Гулливера» разрешена?

Нет, она только осложнена.

Гулливер – Свифт? Но какой Гулливер? Ведь он не один, их четверо – Гулливеров!

Вот первый Гулливер, в стране лилипутов. Тут он в ореоле симпатий читателя, к нему направлено горячее сочувствие, читатель волнуется за его судьбу. Связанный по рукам и ногам злобными и трусливыми пигмеями, он велик, прекрасен, он герой, больше того – он живой человек!

Этот ли Гулливер – Свифт?

Затем второй Гулливер. Жалкая фигурка; герой комических положений, как будто и существует он специально затем, чтоб выслушивать снисходительные поучения короля Бробдингнега…

И этот Гулливер – Свифт?

Третий. Равнодушный и спокойный наблюдатель безумств королевства Лапуты, академии Лагадо, нищеты Бальнибарби, извращений, уродств, идиотизмов; холодно смотрит, аккуратно записывает, бездушно отмечает, бесстрастным голосом рассказывает…

Этот Гулливер – он, наверное, Свифт?

Наконец, четвертый: в стране гуигнгнмов и еху. О, какой, однако, новый Гулливер! Трагический, одинокий, презревший и проклявший свой род и племя подобных себе, ненавистный себе до такой степени, что пугается, увидев свое отражение в ручье; ненавистный себе потому, что он человек, а человек – это еху; возвращающийся в свой родной дом, как в место вечного изгнания…

Какой же из них Свифт? Все четверо – или ни один?

Самое удивительное во всех четырех обликах героя «Путешествий» отсутствие у него удивления перед тем, что он видит. Ничему не удивляется он в мире, в который попал, и,

следовательно, не сомневается в нормальности и разумности этого мира, в первую очередь страны лилипутов. Сильная и глубокая мысль тут у Свифта. Гениальным художественным чутьем он понял: удивись Гулливер хоть на миг, откажись он признать реальность и разумность мира лилипутов – все кончено, превращается Лилипутия в бессмысленную сказку. Протест же против разумности Лилипутии исходит не от Гулливера, а от читателя, философский (а не только элементарно житейский) конфликт между Гулливером и Лилипутией ощущает не Гулливер, а читатель. Оттого лишь усиливается симпатия читателя к герою, но тут не конец. Свифт метит глубже.

Ведь и человек ничему не удивляется в окружающем его мире, считает это первым признаком нормальности и разумности существующего.

Однако оказывается, что «неудивление» ничего еще не доказывает. Гулливер не удивляется, а мир вокруг него ненормален и неразумен. А читатель сочувствует Гулливеру, то есть ставит себя на его место. Но, став хоть на миг Гулливером, не может он не подумать: не лилипуты ли вокруг меня; и этот привычный мир вокруг меня, разумен ли он, нормален ли он?

Тогда и напрашивается аналогия между Англией и Лилипутией. Читатель знает, что существуют в Англии виги и тори; католики и протестанты; существуют англичане и французы. У него нет и тени сомнения в нормальности и разумности этих подразделений. Так вот, оказывается, и для Гулливера ничего странного нет, что существуют «высококаблучники» и «низкокаблучники» (политические партии в Лилипутии), что отличие между лилипутами и соседними блефусканцами в том, что первые разбивают яйцо с тупого конца, а вторые – с острого; Гулливер считает все это нормальным и разумным, ибо таков факт!

Но для нас-то он комичен, лишен смысла и разума! Это мир безумия и нелепости! Гулливер не видит, ибо он в плену у факта, а мы – со стороны – мы видим…

Но если теперь мы со стороны взглянем на наш мир – что мы увидим? Каким он покажется нам?

– Я взглянул, – говорит Свифт и ведет нас в страну великанов, в королевство Бробдингнег. Ибо незаметно произошла тут подстановка: король Бробдингнега – он и есть Гулливер первой части, а нынешний Гулливер – он лилипут первой части. Король Бробдингнега ведет и чувствует себя в отношении Гулливера так, как мы себя вели бы и чувствовали в отношении лилипута, попавшего к нам и рассказавшего о своем мире. И мы подписываемся под словами короля Бробдингнега, обращенными

к Гулливеру: ты пришел к нам из мира безумия и нелепости… Но ведь мир Гулливера и есть наш мир!

Так развивается внутренняя диалектика книги, диалектика Свифта. И читатель видит: в первой части Гулливер – Свифт, во второй части Гулливер – он сам, читатель.

Точно так же и в третьей части читатель ставит себя на место Гулливера. Он на его месте, но не на его стороне. Ибо Гулливер третьей части – не сторона, а лишь холодный наблюдатель, фотографический аппарат, фиксирующий картину нелепости и безумия.

«Но Лапута, Бальнибарби, Глаббдобдриб – это не наш мир», – с облегчением думает читатель…

– Не наш, – соглашается Свифт и молчит, предоставляя остальное читателю.

Молчит и читатель, охваченный внезапным подозрением. Не наш – и, однако, разве не понимает он, что все, что увидел Гулливер в Лапуте и Бальнибарби, все это имеется в таких-то намеках, элементах, зародышах и в его, читателя, повседневном мире! Все – начиная от печального политического и экономического положения Бальнибарби (Ирландия) и кончая самыми нелепыми проектами академии Лагадо. Но если неповоротлива и труслива мысль читателя и нуждается он в подсказке, так вот рассказывает Гулливер все так же спокойно и бесстрастно профессорам из академии Лагадо, занимающимся наукой разоблачения политических заговоров, что «в королевстве Трибния, называемом туземцами Лангден, где я пробыл некоторое время в одно из моих путешествий, большая часть населения состоит из разведчиков, свидетелей, доносчиков, обвинителей, истцов, очевидцев, присяжных, вместе с их многочисленными подручными и помощниками, находящимися на жаловании у министров и депутатов. Заговоры в этом королевстве обыкновенно являются махинацией людей, желающих укрепить свою репутацию тонких политиков…»

Как бы труслива и неповоротлива ни была мысль читателя, он расшифрует прозрачные анаграммы – Трибния и Лангден.

Достаточно? Но Гулливер может поделиться еще одним очень спокойным рассказом: о том, как в королевстве Глаббдобдриб, где все жители обладают искусством вызывать мертвецов, предался и он этому занятию, но вызывал не глаббдобдрибских, а человеческих, «знакомых» мертвецов. И эти мертвецы помогли Гулливеру внести «поправки» не в лапутянскую, глаббдобдрибскую, а в человеческую историю – античную и современную, благодаря которым «какое невысокое мнение составилось у меня о человеческой мудрости и честности…». А

если читатель хочет дальнейших уточнений – «Я любопытствовал получить точные сведения, каким способом добываются знатные титулы и огромные богатства. Я ограничил свои исследования самой недавней эпохой, не касаясь, впрочем, настоящего времени, из страха причинить обиду хотя бы иноземцам (ибо, я надеюсь, читателю нет надобности говорить, что все сказанное мной по этому поводу не имеет ни малейшего касательства к моей родине). По моей просьбе было вызвано множество титулованных лиц и богачей, и после самых поверхностных расспросов предо мной раскрылась такая картина бесчестия, что я не могу спокойно вспоминать об этом. Вероломство, угнетение, подкуп, обман, сводничество и тому подобные мерзости были еще самыми простительными средствами из упомянутых ими, и потому, как требовало тогда благоразумие, я отнесся к ним весьма снисходительно». Но все же в итоге Гулливеру пришлось «несколько умерить чувство глубокого почтения, которым я от природы проникнут к высокопоставленным особам, как и подобает маленькому человеку…». И хотя с издевательской иронией подчеркивает «маленький человек», Гулливер, что все это «не имеет ни малейшего касательства к моей родине», не может он скрыть от читателя, что «больше всего я наслаждался лицезрением людей, истреблявших тиранов и узурпаторов и восстановлявших свободу и попранные права угнетенных народов», – естественно, не в мире Лапуты и Глаббдобдриба, а тут, на земле, в мире, привычном читателю.

Интересно было читателю отождествить себя с Гулливером первой части; соблазнительным было отождествление с Гулливером второй части (подлинным Гулливером, то есть королем Бробдингнега); и опасным – отождествление в третьей части. Но не отождествлять себя невозможно. И, значит, невозможно не прийти к заключению: не нужно странствовать, подобно Гулливеру, чтоб увидеть вокруг себя мир безумия, нелепости, насилия и лжи…

Что делать дальше с этим заключением?

Читатель обращается к четвертой части.

Но тут ситуация значительно изменяется.

В первых трех частях Свифт – Гулливер – читатель одно лицо. Но не в четвертой. Тут Свифт просит читателя отойти в сторонку и с предельной откровенностью отождествляет себя с Гулливером. Ибо Гулливер в этой части максимально активен.

Действительно, в первой части Гулливер действует, но не по своей воле, а по необходимости; во второй части он слушает (поучения короля Бробдингнега); в третьей наблюдает. А в четвертой, действуя, слушая и наблюдая, он, кроме того, и это

всего важнее, активно высказывается и принимает жизненно важное решение о своей жизни. Но только свифтовское решение; Свифт не навязывает его читателю, проводя тем самым грань между ним и собой.

«Когда я думал о моей семье, моих друзьях и моих соотечественниках, или о человеческом роде вообще, то видел в людях, в их внешности и душевном складе то, чем они были на самом деле, – еху, быть может несколько более цивилизованных и наделенных даром слова, но употребляющих свой разум только на развитие и умножение пороков, которые присущи их братьям из этой страны лишь в той степени, в какой их наделила ими природа», – говорит Гулливер. И он решает остаться в стране гуигнгнмов, где хотя также есть еху, но где они не цари природы, а рабы.

Но Гулливера изгоняют из страны гуигнгнмов, он должен возвратиться на родину. Как возникает такой финал? Ведь Свифт мог спокойно оставить Гулливера в его счастливой стране, а отчет о его путешествиях мог бы, опущенный в бутылку согласно канонам морских романов, спокойно приплыть к английским берегам…

Да, Гулливера мог прекрасно устроить такой финал, но не Свифта. Ибо для Свифта не существовало страны гуигнгнмов, а писал-то Свифт всю книгу, а особенно эту четвертую ее часть – не о Гулливере, а о себе, да и для себя… И потому Гулливер принужден вернуться на родину – в страну изгнания, страну людей, как принужден в ней находиться Свифт. Гулливер осужден продолжать свою жизнь – одинокий, страдающий, но понимающий: я, Свифт, наделенный горьким счастьем понимания, брошен в этот мир безумия и нелепости, лжи и насилия, я знаю, что выхода отсюда нет, я рассказал о том, что со мной произошло, – это и есть рассказ о путешествиях Гулливера… <…>

(*Левидов М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М.: Книга, 1986. С. 240–245)

Примечания составителя

[1] Лукиан из Самосаты (120–180 н. э.) – автор фантастических романов «Икароменипп, или Заоблачный полет» и «Правдивая история», в которых рассказывается о путешествии на Луну и межпланетной войне между жителями Луны и Венеры.

[2] Вероятно, Джеймс Харрингтон, автор сочинения о республиканской форме правления «Республика Оссиана» (1656).

[3] Эркюль Савиньен Сирано де Бержерак – французский драматург и автор опубликованной посмертно дилогии «Иной свет», состоящей из романов «Государства и империи Луны» (1657) и «Государства и империи Солнца» (1662).

[4] Дени Веррас д'Алле – французский писатель, автор утопической «Историисеварамбов» (1677).

[5] Уильям Дэмпир, прославленный английский пират, автор книг «Новое путешествие вокруг света» (1697), «Путешествия и описания» (1699) и др. Во время второго из трех совершенных им кругосветных плаваний забрал Селкирка с острова Хуан-Фернандес.

[6] Габриэль Фолиньи – правильно: де Фуаньи (Gabriel de Foigny, псевдоним Жак Садёр) – автор утопии «Южная земля» (1676; «Новое путешествие по Южной земле», 1693), имеется в виду Австралия.

[7] Генри Сент-Джон, виконт Болин(г)брок – английский государственный деятель, философ и писатель. Занимал видное положение при дворе королевы Анны. После ее смерти выступил против нового короля Георга I, основателя Ганноверской династии. В 1715 г. принял участие в восстании якобитов, требовавших возвращения на престол изгнанного в 1789 г. короля Якова II, представителя династии Стюартов. После поражения восстания был приговорен к смертной казни, бежал во Францию, но в 1723 г., получив помилование, вернулся на родину.

[8] Фрэнсис Эттебери, епископ Рочестерский, друг Джонатана Свифта и Александра Поупа, в 1722 г. принял участие в якобитском заговоре, вошедшем в историю как «Заговор Эттербери». Заговор был раскрыт, Эттербери подвергся аресту, был отрешен от сана и отправлен в изгнание.

[9] Литературный клуб, куда входили такие знаменитости, как Дж. Арбетнот, Дж. Гей, А. Поуп и Дж. Свифт.

Вопросы и задания

1. Что можно сказать о возможных литературных источниках, вдохновивших Свифта на создание «Путешествий Гулливера»?

2. В каких частях романа прослеживается влияние жанра утопии?

3. Как меняется образ Гулливера в заключительной части романа? Чем можно было бы объяснить такое изменение?

4. Какую параллель между Свифтом и героем его романа Гулливером устанавливает исследователь?

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментом работы Д. М. Урнова, обращая

внимание на параллели и различия, которые автор проводит между образами Робинзона Крузо и Лэмюэля Гулливера.

Д. М. Урнов
Робинзон и Гулливер

СУДЬБА ДВУХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ

<…>

<…> Цельность традиции устанавливается в масштабах истории. Современникам, даже выдающимся, такой мерой пользоваться трудно, и они, оказываясь рядом в веках, при жизни часто сталкиваются, как это было между Дефо и Свифтом. <…>

<…> [Свифт] презирал Дефо даже за его популярность. Но «Путешествия Гулливера» прочли все, кто тогда мог и имел привычку читать. То был решительный шаг Свифта к сближению с Дефо, не в личных отношениях, конечно, но в принципе, в истории, в перспективе литературного развития: по одному пути пошли моряк из Йорка Робинзон Крузо и корабельный врач Лемюэль Гулливер.

Свифт хотел смести с лица земли все эти россказни о «приключениях», в том числе Робинзоновых. Прекрасно понимая, как это делается, он взялся писать «Путешествия Гулливера» с той же, так сказать, «достоверностью». «Все произведение, несомненно, дышит правдой», – обещает на первой странице «Гулливера» фиктивное лицо, вымышленный издатель. Под его пером все тот же повествовательный способ начал действовать как бы сам собой, и в Гулливера поверили, как верили и в Робинзона.

Припомните для примера шляпу Гулливера. Ведь Свифт взялся играть мнимой достоверностью мелочей, чтобы разоблачить такую достоверность. Простодушно-доверчивых он терзает видом подробностей вовсе излишних. Но, говорит Гулливер, поступить иначе он не может, коль скоро им взята на себя роль правдивого рассказчика. Лилипуты доказаны, через множество последовательных мелких ощущений и замечаний выстроен лилипутский мир и в нем – Гулливер, пропорционально, материально-достоверно. Уже составлена лилипутами опись всех предметов по карманам Гулливера, и завершилась эта процедура особенно убедительно опять-таки «обратным ходом»: лилипуты осмотрели все досконально, за исключением, правда, одного заднего кармана Гулливеровых брюк, куда не сочли возможным их пустить, там лежали очки и еще некоторые предметы,

существенные для надобностей обычного человека и не представлявшие вместе с тем никакого интереса для лилипутов. Чего же еще? Какой еще убедительности нужно? Мы уже готовы, веря всему, всмотреться пристальнее в лилипутскую жизнь, обретшую в наших глазах объем, цвет, движение, словом, жизнь, как вдруг: найден черный округлый предмет неподалеку от того места, где незадолго перед тем нашли лилипуты спящим самого Гулливера. «Я сразу понял, о чем идет речь… Моя шляпа».

Конечно, Робинзон и Гулливер – люди разные, хотя одна и та же эпоха, поставив на них свою печать, сделала их похожими. Гулливер на протяжении всей книги не меняется, он лишь постепенно, от плавания к плаванию, показывает, что он за человек – отважный, спокойный, пристальный наблюдатель. Иное дело Робинзон, который, как и все герои Дефо, пройдя жизненный искус, делается другим или, по крайней мере, хочет стать другим. Оба повествуют о своих злоключениях довольно невозмутимо, только у Гулливера позиция заведомо прочная с самого начала. Себе самому Гулливер ничего не доказывает, он лишь сверяет путевые впечатления со своим ясным, глубоким взглядом на вещи, изначально дарованные ему судьбой, общественным положением. Сын состоятельного джентльмена, прошедший выучку на нескольких европейски прославленных факультетах, Гулливер отправляется путешествовать, понимая свою участь, осознавая судьбу. Совершив несколько плаваний и обзаведясь капиталом, Гулливер покупает в Лондоне дом и женится на дочери состоятельного торговца трикотажем – в точности такого, как Дефо <…>. О, для Дефо Гулливер был бы желанным зятем! Дефо был счастлив, когда любимую дочь ему удалось выдать за книготорговца, образованного и даровитого молодого человека: ступень в достижении жизненной цели Дефо. Он мечется, ищет, добивается, утверждает себя, и тем же намерением утвердить себя, доказать всему свету, каков ты, движимы герои Дефо. А Гулливер таких людей рассматривает спокойно, вроде как лилипутов, лапутян или, еще хуже, йеху. Человек-пигмей перед ним или великан, образованный тупица или дикарь, Гулливер прежде всего зажимает нос и принимает прочие меры предосторожности, чтобы не оказаться к этому существу в чрезмерной близости.

Но мизантропия Гулливера не односторонняя, она имеет своим источником необычайно требовательную меру во взгляде на человеческий материал. Просмотрев панораму истории, Гулливер выбрал ровным счетом шесть истинно достойных фигур – ядро разума, чести, доблести, немногочисленную, но отборную фалангу героев, начинаемую республиканцем Брутом и

завершенную (ко времени Свифта) Томасом Мором, автором «Утопии», который, поднимаясь за свои убеждения на эшафот, подбадривал палача.

Та же требовательность является и подоплекой поступков Гулливера и создает двойственность впечатлений от них: легкость, ненатужность, с какой делает все Гулливер – берет ли в плен целый флот или рассуждает, – и в то же время его постоянная несвобода.

<…>

(*Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. С. 58–60)

Вопросы и задания

1. В чем, по мнению автора, заключается сходство между Гулливером и Робинзоном?

2. В чем состоит различие между этими персонажами?

3. Прокомментируйте способ повествования, избранный в романе Свифтом, и сопоставьте его со способом повествования, использованным ранее Дефо в «Робинзоне Крузо».

4. Какие черты «Путешествий Гулливера» позволяют говорить о том, что роман Свифта был создан под влиянием Дефо и в полемике с ним?

Сэмюэль Ричардсон (1689–1761)

Предтекстовое задание

Познакомьтесь с отрывком из книги А. А. Елистратовой, обратив особое внимание на характеристику, которую автор работы дает художественной системе Ричардсона, излюбленной им эпистолярной форме, центральному конфликту и проблематике его романа.

А. А. Елистратова
Ричардсон

<…>

<…> Реализм Ричардсона исходит из признания противоречивости требований, предъявляемых человеку отвлеченной моралью, с одной стороны, и существующим строем жизни, – с другой. С этим связана драматическая глубина «Клариссы». Дочерний долг повелевает героине отречься от Ловласа и выйти замуж за ненавистного ей, но избранного ей в женихи родными богача Сомса; чтобы защитить свою нравственную свободу от семейственного насилия, она вынуждена отдаться под покровительство Ловласа, который жестоко зло употребляет ее доверием. Обиходная буржуазная мораль предписывает ей отныне два пути: судиться с Ловласом или освятить его насилие законным браком, на чем настаивает и он сам, и его знатная родня, и ее близкие. Но внутренний нравственный долг заставляет ее отказаться от обоих этих компромиссных решений. Кларисса умирает, разорвав все родственные и социальные связи; и эта смерть оказывается триумфом ее личности. Такова сложная этическая диалектика «Клариссы» <…>.

Диалектика эта носит иной, более интроспективный, замкнутый характер, чем нравственная диалектика Фильдинга, основанная на критической проверке реальным общественным опытом категорических принципов рационалистической буржуазной морали. «И Фильдинг, и Ричардсон, – пишет Мак Киллоп, – исходят из социальных и этических идей и намереваются испытать их в столкновениях действительной жизни, чтобы увидеть, покрывают ли они возникающие ситуации. У Фильдинга принцип должен стать гибким, чтобы прийти в соответствие с фактами; концепция „естественной доброты“, например, должна быть пересмотрена, чтобы охватить смешение

чувственности и великодушия в Томе Джонсе. У Ричардсона принцип остается жестким и нелегко приспособляется к индивидуальным случаям. Но с инстинктом казуиста он избирает крайний случай, в котором личность, стойко обороняющая свои права и принципы, вступает в смертельный конфликт со всей системой. Начальное развитие сюжета достигает наивысшей точки в замечательной сцене, где Кларисса противостоит своей семье и своему ничтожному жениху; здесь дидактические доводы за и против, буржуазные дурные манеры, страсти и принципы вполне сливаются в драматическое единство. Разум, воля и предубеждение приводят действующих лиц в совершенный тупик»[1]. «Героика» Ричардсона неразрывно связана с его нравственным ригоризмом, отмечаемым Мак Киллопом. В его этических воззрениях просветительское доверие к «человеческой природе» сливается воедино с пережитками пуританизма, нетерпимого к греху и требовательного к добродетели. По характерной формулировке Ричардсона «истинный героизм» неотделим от «*человечности*», с одной стороны, и от «благочестия» – с другой (IV, 71)[2].

Сам Ричардсон, вероятно, чувствовал себя очень далеким от неистовых «круглоголовых» кромвелевской Англии, обретавших в Библии оружие для борьбы с земными царями. Революционная пуританская публицистика Мильтона, судя по письмам романиста<…>, претила ему, по-видимому, не меньше, чем аристократическое вольнодумство Болингброка. Сын своего времени, он сторонился фанатического «энтузиазма», цитировал наряду с Библией трактаты Локка и даже признавался в частных письмах, что он – не особенный охотник до посещения церковной службы. И все же бунтарский дух пуританства живет в лучших произведениях Ричардсона – в «Памеле» и особенно в «Клариссе».

<…> Идеи пуританства и самый строй мышления, воплощенный в образах литературы, им порожденной, имели большое влияние и на содержание и на художественную форму ричардсоновского творчества.

<…>

Пуританское недоверие к чувственным проявлениям человеческой природы и напряженное внимание к внутреннему душевному миру человека – не промелькнет ли украдкой змейка первородного греха? не блеснет ли спасительная искра божественной благодати? – придают творчеству Ричардсона замкнутый, интроспективный характер. Еще Кольридж сравнивал романы Ричардсона с душной, жарко натопленной комнатой больного, а романы Фильдинга – с лужайкой, где веет свежий весенний ветер.

<…>

Религиозно-политические проблемы свободы и долга, греха и благодати, волновавшие пуританскую Англию за сто лет до Ричардсона, переводятся им на язык частной жизни. Памела и Кларисса – протестантки в собственном смысле слова. Борьба за внутреннюю независимость и свободу воли играет решающую роль в жизни ричардсоновских героинь. Анна Гоу считает «тиранническим» самое слово «авторитет» (VI, 67); Кларисса «ненавидит тиранию и надменность в любых формах» (VI, 117). Чрезвычайно характерны мотивы, по которым Кларисса отказывается стать женой Сомса – богача, навязываемого ей в мужья родными. «Пусть не отдают меня так жестоко человеку, который отвратителен самой душе моей. Позвольте мне повторить, что я не могу *честно* принадлежать ему. Будь я исполнена меньшего уважения к долгу супруги, может быть, я и могла бы. Но я должна выносить эту муку, и притом на всю *жизнь*; мое *сердце* не столько затронуто в этом вопросе, как моя *душа*; мое *земное* благополучие – не столько, как благополучие *грядущее*; так почему же меня лишают свободы *отказа*? Эта свобода – все, чего я требую» (VI, 33). Просветительское понятие естественного права человека на счастье подкрепляется здесь доводами пуританской морали; сопротивление насилию над ее душой и волей оказывается для Клариссы не только правом, но и священным долгом.

Это чувство ответственности за свою душу вдохновляет Памелу и в особенности Клариссу в их жизненной борьбе. Оно же обусловливает и то ощущение серьезности и значительности их частных судеб, которым определяется в конечном счете общая возвышенно-патетическая тональность романов Ричардсона, резко отличающая их от комических эпопей Фильдинга и сатирико-бытовых романов Смоллета. События и характеры, им изображаемые, будучи порождены каждодневной прозой, вместе с тем возвышаются над нею; они поражают не комической гротескностью, но исключительным драматизмом. Слово «герой» употребляется Ричардсоном в применении к его персонажам серьезно, без той лукаво-пародийной усмешки, которая так часто сопровождает его у других английских реалистов-просветителей его времени.

<…>

Особенностями пуритански окрашенного мировоззрения Ричардсона объясняются некоторые существенные черты его реализма: это, во-первых, присущий ему метод интроспективного, зачастую казуистически изощренного психологического самоанализа, посредством которого раскрывается в его романах

внутренний мир героев, и, во-вторых, тесно связанное с этим моральным ригоризмом стремление этически осмыслить и взвесить все, казалось бы, заурядные факты частной жизни.

О быте и нравах среднего англичанина XVIII в. и до Ричардсона писали немало: Поп в своих сатирах и «Похищении локона», Аддисон и Стиль в очерках «Зрителя» и «Болтуна» и, конечно, Дефо. Все они – каждый по-своему – многое сделали для того, чтобы облегчить Ричардсону его задачу. Но никто из них не мог придать изображению самых, казалось бы, обычных явлений частного существования того драматического пафоса, которым полны романы Ричардсона.

Частная жизнь захватывает писателя своим многообразием и своей скрытой значительностью. Автор словно боится упустить хотя бы малейшую черточку жизни своих героев. Он не хочет пожертвовать ни одним словом, ни одним жестом, ни одной промелькнувшей мыслью. В своем первом письме к Анне Гоу Кларисса предупреждает, что считает своим долгом описывать передаваемые ею разговоры во всех подробностях, ибо «в выражении лица и манере нередко высказывается больше, чем в сопутствующих словах» (X, 8). Если его романы разрастаются до таких грандиозных размеров (семь томов «Грандисона», восемь – «Клариссы», самого длинного романа во всей английской литературе), если в них нередки повторения и длинноты, то причина этого – прежде всего жадный интерес их создателя к людям и жизни, ко всему, что касается «человеческой природы».

Он сам мотивирует нарочитую доскональность своего повествования требованиями реалистической эстетики: «нередко, – пишет он в «Клариссе», – нужна была чрезвычайная обстоятельность и детальность, чтобы сохранить и поддержать ту видимость правдоподобия, которая необходима в произведении, призванном изобразить реальную жизнь» (XIII, 432).

В своей восторженной «Похвале Ричардсону» Дидро прекрасно охарактеризовал новаторство Ричардсона в изображении частной жизни: «Вы обвиняете Ричардсона в растянутости?.. Думайте об этих подробностях, что угодно; но для меня они будут интересны, если они правдивы, если они выводят страсти, если они показывают характеры. Вы говорите, что они обыденны; это видишь каждый день! Вы ошибаетесь; это то, что каждый день происходит перед вашими глазами, и чего вы никогда не видите»[3].

Мелкие и мельчайшие бытовые детали возбуждают в Ричардсоне уже не только трезво-практическое, деловое внимание, как у Дефо, но и глубокий эмоциональный интерес. Это новое отношение к миру сказывается в самом переходе

Ричардсона от мемуарных романов-«записок» Дефо к форме романа в письмах. Автор «Клариссы», как и автор «Робинзона Крузо», еще старается придать повествованию документальный, подлинно достоверный вид; он еще скрывается под маской издателя, не вступая в открытую, непринужденную беседу с читателем, как это сделает Фильдинг, и даже не называет свои книги романами, предлагая их публике как собрания подлинных писем действительно существовавших лиц. Но к уменью наблюдать и описывать он прибавляет новую, по сравнению с Дефо, способность *переживать* наблюдаемое. Его интересуют уже не только поступки людей, но и бесчисленные, едва уловимые движения мысли и чувства, лишь косвенно проявляющиеся в действии.

В соответствии с этой психологической углубленностью реализма Ричардсона, эпистолярная форма приобретает для него особое значение. О ее принципиальных преимуществах по сравнению с другими формами литературного повествования он не раз говорит в своих романах. Друг Ловласа Бельфорд, исправившийся повеса, восхищен тем, что Кларисса избрала его своим душеприказчиком: «Какое меланхолическое удовольствие доставит мне чтение и приведение в порядок ее бумаг!.. она пишет в самом разгаре своих треволнений! Душа ее терзается муками неизвестности (будущие события еще скрыты в лоне судьбы); насколько живее и трогательнее должен быть поэтому ее слог, чем сухой повествовательный бесстрастный слог людей, рассказывающих о преодоленных трудностях и опасностях. Если рассказчик совершенно спокоен и его история не волнует его самого, можно ли ожидать, что она глубоко растрогает читателя?» (XI, 121–122).

Та же мысль высказана Ричардсоном уже от собственного лица в предисловии к «Истории сэра Чарльза Грандисона». «Природа частных писем, написанных, так сказать, под влиянием *момента*, когда сердце взволновано надеждами и страхами в связи с еще нерешенными событиями, должна служить извинением обширного размера такого рода собрания. Простое изображение фактов и характеров потребовало бы меньшего пространства: но представило ли бы оно такой же интерес?» (XIII, X). По мнению Ричардсона, преимущества эпистолярной формы не исчерпываются большей эмоциональной убедительностью. Она открывает широкий простор психологическому самоанализу героев (характерно, например, резюме XXIV письма 4-го тома «Клариссы»: она «опасается, по тщательном самоисследовании, вынужденном ее бедствиями, что даже в лучших поступках своей прошлой жизни была не совершенно свободна от тайной гордости

и пр.» (VIII, XI – оглавление).

Любит или не любит Кларисса Ловласа? Любит ли он Клариссу? Каждый из них пытается снова и снова ответить на этот вопрос и самому себе, и тому, кому поверяет свои чувства и мысли. Они стараются осмыслить то, что уже свершилось, и предугадать то, что будет. Вместе с тем они пишут, по выражению Ловласа, «до последнего мгновенья» (to the minute) и их письма лет за полтораста предвосхищают тот «внутренний монолог», который считался открытием европейского романа на рубеже XIX–XX вв.

И наконец, что было очень важно для Ричардсона, эпистолярная форма исполняется у него острым драматизмом, служа раскрытию конфликтов противоборствующих интересов, мировоззрений и страстей. В «Клариссе», где эпистолярная форма доведена до совершенства, одни и те же события, одни и те же дилеммы освещаются в письмах различных корреспондентов с разных, иногда даже прямо противоположных точек зрения. О Ловласе читатель узнает сперва из письма Анны Гоу, которым открывается роман: она не знает, что думать по поводу светских сплетен, утверждающих, будто бы мисс Кларисса Гарлоу отбила жениха у старшей сестры. Следует ответ Клариссы, в котором излагается ее версия неудачного сватовства Ловласа к ее сестре Арабелле и последующего внимания к ней самой, начала их переписки, его дуэли с ее братом, заносчивым и грубым Джеймсом Гарлоу, которому Ловлас великодушно дарует жизнь, и его разрыва с семейством Гарлоу. Сам Ловлас впервые появляется во весь рост только в XXXI письме 1-го тома, хотя Кларисса и ранее цитировала отрывки из его писем к ней. Открывающаяся этим письмом переписка его с Бельфордом – параллельная, по охвату событий, переписке Клариссы с Анной Гоу – позволяет Ричардсону представить все действие романа в двойном свете, убеждая читателей этой взаимопроверкой в трагической тщетности надежд Клариссы на благородство и великодушие Ловласа, так же, как и в неизбежном крушении самолюбивых планов Ловласа, не подозревающего, как чиста и непреклонна Кларисса. Ричардсон индивидуализирует письма своих героев: чувствительность Клариссы, остроумие и горячность Ловласа, юмор мисс Гоу, чопорность ее жениха, м-ра Гикмена, лакейское раболепство «честного» Джозефа Лемана, торгашеская черствость Антони Гарлоу, самодовольное педантство молодого священника Бранда – сказываются в эпистолярной манере каждого из них.

<…>

Эпистолярная форма ричардсоновских романов отличалась

известной условностью и искусственностью. Вальтер Скотт отмечает этот недостаток в своей статье о Ричардсоне: «герои часто принуждены писать в такое время, когда им естественнее было бы действовать, принуждены нередко писать о том, о чем писать вообще неестественно, и принуждены постоянно писать гораздо чаще и гораздо больше, чем позволяют, с нашей современной точки зрения, сроки человеческой жизни»[4]. <…>

При всей условности эпистолярной формы у Ричардсона, созданный им роман в письмах был большим завоеванием реалистической литературы времен Просвещения. В его творчестве, особенно в «Клариссе», жанр эпистолярного романа обнаруживает большую разносторонность. Он включает в себя и письмо-описание, и письмо-документ, и письмо-диалог (некоторые письма Ловласа строятся как небольшие комедийные сценки с ремарками рассказчика <…>), и письмо полемическое, и прежде всего лирическое письмо-исповедь.

Роль субъективного эмоционального начала в эпистолярных романах Ричардсона так велика, что это давало повод относить его к числу сентименталистов. <…>

Ричардсон, однако, может быть признан отцом европейского сентиментализма лишь с существенными оговорками. Правда, сентименталисты, включая и Стерна, и Руссо, и молодого Гёте, многим обязаны автору «Памелы» и «Клариссы» и в тематике, и в выборе художественных средств. Именно в его литературном наследии были почерпнуты сентименталистами их важнейшие принципы свободы личности и свободы чувства. Недаром Юнг именно Ричардсону адресовал свой знаменитый трактат о самобытном творчестве – евангелие европейского сентиментализма. Ричардсон впервые придал высокую патетическую значительность скромным явлениям частной жизни; он впервые сделал роман средством могущественного эмоционального воздействия на читателя. И именно к нему был обращен знаменитый в истории сентиментализма вопрос одной из читательниц «Памелы» и «Клариссы»: что же именно значит это новое модное словечко «сентиментальный», которое теперь у всех на языке?

Но сам Ричардсон далек от сентиментализма даже в той зачастую непоследовательной и неразвитой форме, в какой проявлялось на английской почве это течение в годы его творчества. Ему чужда не только необузданность Руссо и молодого Гёте, но и меланхолическая рефлексия Юнга и добродушное донкихотство Гольдсмита. Известно, как возмущался он Стерном, утешаясь только тем, что писания Йорика «слишком грубы, чтобы воспламенить»[5] читателей.

Сохранилось два разноречивых сообщения о знакомстве Ричардсона незадолго до смерти с «Новой Элоизой»; обе версии сходятся в основном пункте: Ричардсон отнесся к роману Руссо с крайним неодобрением[6].

Домашнее, буржуазно-житейское благоразумие остается для Ричардсона, в отличие от сентименталистов, священным. Чуждый серьезному разладу с действительной жизнью, далекий от сомнений в непогрешимости разума и в разумности существующего порядка вещей, Ричардсон не разделяет с сентименталистами их критики разума во имя чувства. Даже фильдинговская апелляция – в противовес разуму – к доброму сердцу представляется ему опасной и безнравственной. Сомнение в совершенствах буржуазной действительности, заставлявшее Гольдсмита и Стерна избирать своими любимыми героями новых английских дон-кихотов – наивных чудаков, подобных пастору Примрозу или дяде Тоби, чуждо автору «Грандисона». Чувствительность его положительных героев и героинь не только не противостоит рассудку, но, напротив, состоит с ним в теснейшем родстве. И он никак не мог бы решиться представить их смешными или экстравагантными. Ведь с его точки зрения «благопристойность» – это другое обозначение для слова «природа» (как заявляет Анна Гоу). Известная похвала Сэмюэля Джонсона знаменательна (и обоюдоостра): в своих романах Ричардсон действительно «научил страсти двигаться по приказу добродетели»[7], – и добродетель эта была рассудочна до мозга костей.

<…>

Цитата из Ювенала, приводимая в романе, как бы определяла, по мнению Ричардсона, идейное значение «Клариссы»: «hominum mores tibi nosse volenti sufcit una domus» (если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома). В четырех стенах одного дома Ричардсон открывает и столкновение интересов и борьбу мировоззрений и страстей, и сложные взаимопереходы противоречивых чувств.

<…>

По традиционному представлению, Ловлас, и только Ловлас, виновен в безвременной гибели Клариссы. В действительности, Ричардсон обусловливает драматическую катастрофу гораздо более сложными и многообразными причинами. В судьбе Клариссы, в его изображении, виновата отчасти и она сама, и в особенности ее семья, толкнувшая ее навстречу Ловласу. Сквозь этические мотивы как бы проступает скрытый социальный фактор.

Изображение семейных раздоров в доме Гарлоу недаром

занимает столько места в первых томах романа. «Экспозиция» «Клариссы» чрезвычайно характерна. Кларисса Гарлоу еще недавно была, казалось, кумиром своей семьи, но стоило ей получить от деда наследство, намного превышавшее долю ее брата и сестры, как все изменилось. Привычные отношения, родственная привязанность, элементарная человечность, – все отступило перед той новой силой, которую сама Кларисса называет «столкновением интересов» (V, 91). Пусть стараются Гарлоу оправдать свое поведение по отношению к Клариссе желанием спасти ее от козней Ловласа, устроить ее судьбу и пр., – ни для нее, ни для них самих не может быть тайной, какими мотивами вызвано их рвение. Сама Кларисса с печальною проницательностью объясняет эти мотивы в письмах Анне Гоу. «*Любовь к деньгам – корень всякого зла*» (V, 233). «Вы все слишком богаты, чтобы быть счастливыми, дитя мое» (V, 61), – вторит ей Анна. Семейство Гарлоу обрисовано типичными для тогдашней Англии социальными чертами. Гарлоу принадлежат к провинциальному джентри, но дворянство их – недавнего происхождения. По саркастическому замечанию Ловласа, их поместье, Гарлоу-плейс, возникло из навозной кучи не так давно, на памяти старожилов. Отец Клариссы женат на дочери виконта; но его старший брат разбогател на недавно открытых копях, а младший – на ост-индской торговле. Гарлоу мечтают возвыситься в знать, «to raise a family». Брат Клариссы, руководимый «далеко идущим себялюбием» (V, 92), рассчитывает сосредоточить в своих руках все фамильные состояния, усилить свое влияние и добиться титула. Завещание деда, отказавшего свое имение Клариссе, нарушает его планы. Вместе со своей сестрой Арабеллой он высказывает опасение, как бы «обчистив деда, она не обчистила бы и дядей» (V, 86). Ее брак с Ловласом опасен им, так как сделал бы ее самостоятельной и закрепил бы право на дедовское наследство, оспариваемое родней. Отец Клариссы грозится, что «будет судиться с ней из-за каждого шиллинга» и что «завещание может быть – и будет – аннулировано» (V, 288). «Хорошо быть в родстве с именьем» (V, 89), – твердит ее сестра Арабелла. Сообща родня навязывает Клариссе брак по расчету с богачом Сомсом, уродливым и злобным скрягой, тиранящим и своих арендаторов и родных. Родство с Сомсом выгодно для Гарлоу; того в свою очередь прельщает возможность округлить свои поместья, расположенные по соседству с именьем, доставшимся Клариссе от деда. «И такой человек *влюблен*! Да, может статься, влюблен в именье моего дедушки» (V, 234), – насмешливо восклицает Кларисса. «Какие условия, какие чувства!» (V, 47) – передразнивает она своих родных, выхваляющих ей

преимущества брачной сделки с Сомсом. «Скупость» и «зависть» – вот господствующие страсти семейства Гарлоу, по словам Анны Гоу. Кроме Клариссы, в семействе Гарлоу нет ни одной человеческой души, пишет Ловлас.

Трагическая личная дилемма Клариссы, вынужденной выбирать между недостойным браком с Сомсом и недостойным бегством с Ловласом, получает, таким образом, у Ричардсона реалистическую, социально типичную мотивировку. Дедовское завещание недаром фигурирует в романе Ричардсона столь же часто, как брачный контракт или вексель в ином романе Бальзака. Не будем искать у Ричардсона сознательного стремления разоблачить могущество буржуазного «бессердечного чистогана»; но объективно власть денег над человеком в буржуазном обществе изображена в истории семейства Гарлоу с такой художественной силой, какая была доступна редким произведениям того времени.

Одним из немногих современников, оценивших до достоинству именно эту сторону творчества Ричардсона, был Дидро. Автор «Племянника Рамо» – первого и единственного произведения просветительской литературы XVIII в., где с неумолимой пророческой силой была показана хищническо-эгоистическая подкладка «естественного» и «общечеловеческого» *буржуазного* интереса, – особенно восхищается умением Ричардсона «различать тонкие бесчестные мотивы, прячущиеся и скрывающиеся за другими честными мотивами, которые спешат первыми показаться наружу»[8] («Похвала Ричардсону»). Благородное негодование оскорбленной родни, отцовские проклятия, посылаемые вслед непокорной беглянке, сентиментальные намеки на недооцененное ею родственное милосердие, – все это оказывается лишь производным от тех эгоистических корыстных расчетов, жертвой которых стала Кларисса. Жестокие, завистливые и жадные брат и сестра сделали все, чтобы под видом заботы о фамильном престиже принудить ее к бегству из родительского дома и толкнуть ее в объятья Ловласа. Им выгоден ее позор. Ричардсон остается верен своему реализму в обрисовке семейства Гарлоу даже в слезливо-дидактическом финале романа. Раскаиваясь в своей жестокости, обливаясь слезами над гробом погубленной ими Клариссы, ее родные пытаются все-таки оспорить оставленное ею завещание!

Дидро первый обратил внимание на редкую в просветительской литературе XVIII в. сложность характеров, изображаемых Ричардсоном. Он восхищается «гениальностью», с какой Ричардсон сумел сочетать в Ловласе «редчайшие достоинства с отвратительнейшими пороками, низость – с

великодушием, глубину – с легкомыслием, порывистость – с хладнокровием, здравый смысл – с безумством; гениальностью, с какою он сделал из него негодяя, которого любишь, которым восхищаешься, которого презираешь, который удивляет нас, в каком бы виде он ни появлялся, и который ни на мгновение не сохраняет одного и того же вида»[9].

Эта сложность характеров достигалась не механическим сочетанием разнообразных и противоречивых свойств. В образах Ловласа и Клариссы Ричардсон сумел показать, как тесно связаны между собой пороки и добродетели, оказывающиеся иной раз проявлением одной и той же черты человеческого характера.

<…>

Диалектика характеров Клариссы и Ловласа раскрывается в их столкновении, определяющем все движение сюжета. Конфликт Ловласа и Клариссы в изображении Ричардсона многогранен. Это индивидуальный психологический конфликт двух воль и двух сердец; это социальный конфликт людей различных классовых группировок; это, наконец, наиболее важный для самого автора этический конфликт двух нравственных кодексов, разных отношений к жизни и к «человеческой природе».

Ни одно из значительных произведений литературы английского Просвещения не заслуживает в большей мере, чем «Кларисса», определения «роман о любви». В драматургии Возрождения провозглашенный Шекспиром принцип «the course of true love never did run smooth» (путь истинной любви всегда превратен) воплотился в «печальнейших на свете» повестях о светлой, прекрасной любви, погубленной феодальными усобицами, происками завистников, наветами злых клеветников. У Ричардсона, в его «драматическом повествовании» о буржуазной Англии, дело меняется коренным образом. Его «Кларисса» могла бы быть названа трагедией *несостоявшейся любви*: ибо оба главных действующих лица его романа, и Ловлас, и Кларисса, хотя и по разным мотивам, стыдятся своей любви как недостойной или опасной слабости, боятся дать ей волю, даже назвать ее по имени.

<…>

Ловлас Ричардсона, каким он предстает в постоянном «споре с самим собой» (self-debate), как называет он сам свои откровенные письма-дневники, адресованные Бельфорду, не всегда является тем «хладнокровным» развратником, каким он хотел бы казаться. Но воспитание, привычки, принятый в его кругу кодекс «чести» заставляют его подавлять как жалкое малодушие то искреннее чувство любви и восхищения, которое постоянно прорывается в его письмах о Клариссе сквозь

наигранную беспечность, с какой он строит планы «победы» над ней. Самая любовь его к тому же отдает жестокостью. За несколько лет до печально знаменитого маркиза де Сада Ловлас уже постиг искусство мучить то, чем наслаждаешься. В детстве – вспоминает о нем Бельфорд – он мучил животных и птиц, попавших ему в руки; потом стал мучить женщин. Сам он, рассуждая об утехах любви, сравнивает себя с лакомкой-эпикурейцем, для которого рыбу заживо бросают на сковороду, чтобы она тушилась в собственной крови, а поросенка насмерть засекают розгами, чтобы жаркое было помягче. Эта жестокость, однако, – лишь одна сторона его противоречивого характера: и вплоть до решающей катастрофы читатели «Клариссы» постоянно находят в письмах Ловласа порывы раскаяния и нежности, позволяющие надеяться, что героиня не станет жертвой его безжалостных «стратагем».

А Кларисса? Любит ли она? Когда роман вышел в свет и созданные Ричардсоном образы зажили самостоятельной жизнью, автору пришлось, к своей великой досаде, убедиться в том, что его Ловлас оказался гораздо обаятельнее, чем следовало бы, а несравненная, «божественная» Кларисса показалась многим слишком щепетильной, чопорной и холодной. В третьем, дефинитивном издании «Клариссы» 1751 г. Ричардсон счел нужным прибегнуть к пространным примечаниям, где, нарушая непринужденный строй романа, с нескрываемым раздражением старался доказать читателям правоту своей героини.

Но, как воскликнул Бальзак в «Утраченных иллюзиях», «кто возьмется быть судьей в споре между Ловласом и Клариссой?»

Ричардсон, мечтавший, что его романы научат юных читательниц обуздывать страсти благоразумием и добродетелью, старается избежать в письмах Клариссы даже слова «любовь». И все же само наивное педантство этой восемнадцатилетней девочки, старающейся, когда речь заходит о ее чувствах к Ловласу, заменить это роковое слово более пристойным и сдержанным «условным предпочтением», выдает ее тайну, так же как выдают ее и бурная ревность к «Розочке», и то досадливое нетерпение, с каким в ответ на лукавые догадки своей подруги она спешит заявить, что не испытывает ни «трепета», ни «краски» при мысли о Ловласе. Признаться в своей любви с такой свободной, доверчивой откровенностью, как то могли сделать шекспировская Джульетта или Миранда, это чопорная английская «мисс» XVIII в. сочла бы, может статься, даже бóльшим позором, чем то бесчестье, какое ей нанес Ловлас.

А Ловласу эта гордая сдержанность Клариссы кажется величайшим оскорблением. Он не раз повторяет в письмах

Бельфорду, что взбешен ее недоверчивостью, ее оглядкой на мнение отрекшихся от нее родных, ее церемонной холодностью. Он ревнует ее и к мрачному Гарлоу-плейс, и к угрюмому тирану-отцу. «Что она, младенец? неужели она только и может любить, что отца и мать?» – восклицает он в письме Бельфорду. Он утверждает, что если бы Кларисса доверилась ему безраздельно, открыла бы ему свое сердце и положилась на его ответную любовь, то и он был бы с ней столь же великодушен и не помыслил бы подвергать ее никаким испытаниям. К тому же его мучит мысль, что, подчинившись добродетели Клариссы, вместо того, чтобы сломить ее волю, и женившись на ней, он станет не более как «обыкновенным человеком».

Так мучают друг друга эти два сильных, гордых и самолюбивых характера, одинаково (при всей разности мотивов) озабоченные тем, чтобы и в любви, – именно в любви! – не уронить свое *личное* достоинство, не поступиться *личной* свободой, не подчинить *свою* волю воле другого. «Кларисса» в этом смысле, как и «Манон Леско» Прево, казалось бы столь на нее непохожая, уже предвещают позднейшие изображения надрывной, мучительной и мучительской любви, отравленной эгоизмом, униженной, затоптанной в грязь, – в литературе конца XIX и XX в. Ловлас слишком поздно узнает, сколько скрытой нежности было в «холодной» душе Клариссы. «Он не знал цены оскорбленному им сердцу» – с горечью повторяет она, когда между ними все уже кончено. И хотя в последние недели жизни она, кажется, уже отрешена от всех мирских помыслов и живет только мыслями о боге, любовь к Ловласу нет-нет да и прорывается, непризнанная и неназванная своим именем, между строк ее последних писем. Отказываясь, вопреки требованиям родных, преследовать Ловласа судом, она подкрепляет свое решение многими доводами: публичное разбирательство в суде, где ей пришлось бы давать показания, было бы нестерпимым позором, она не пережила бы первого заседания суда; к тому же странная история ее отношений с Ловласом могла бы показаться судьям неправдоподобной… Но третий и главный аргумент выдает ее тайну: ведь Ловлас повинен в преступлениях, за которые ему угрожает смертная казнь; как же может она выступить его обвинительницей? О том же говорит и настойчивость, с какою Кларисса требует перед смертью от своего кузена, полковника Мордена, торжественного обещания не мстить за нее и не вызывать Ловласа на дуэль (Морден, однако, нарушает это обещание в конце романа). И, наконец, в предсмертном письме к Ловласу она пишет о своем чувстве с всегдашней сдержанностью, в которой он, однако, на этот раз

сумел ощутить живую сердечную теплоту. «Мне следовало бы краснеть, признаваясь, что когда-то я относилась к вам с предпочтением…» (XII, 239) – пишет она; и он, повторяя эти слова в письме к Бельфорду, восклицает: «Каким чопорным языком изъясняется в этих деликатных случаях девическая скромность! – *«Признаваясь, что я когда-то любила вас»*, – вот что это значит в переводе на английский язык; эти слова звучат и правдиво, и естественно… Так ты признаешься в этом, благородное созданье? Так, значит, ты признаешься в этом? – Какая музыка в этих словах!.. Чего бы ни дал я, лишь бы моя Кларисса была жива, и *могла* и *захотела* признаться, что она меня любит!» (XII, 243).

Но Кларисса в это время уже покоится в фамильном склепе Гарлоу-плейс.

<…>

Фигуры, взятые из повседневного частного английского быта 1740-х годов, Ловлас и Кларисса, как бы разыгрывают в четырех стенах «одного дома» эпилог исторической драмы, первое действие которой началось в Англии столетием раньше, в эпоху английской буржуазной революции. Ловлас выступает как последний из «кавалеров», переживших Реставрацию; в Клариссе еще теплится революционный энтузиазм пуритан.

Спор идет теперь не о политической власти, не о перераспределении собственности; он превращается в спор аристократической «чести» с буржуазной «моралью». Характерно замечание Клариссы об одном из друзей Ловласа, Моубрэе: «Он высокого мнения о *чести* – слово, которое у него постоянно на устах; но, кажется, не очень дорожит *моралью*» (VII, 375). При этом отголоски пуританских размышлений о грехе, благодати и свободе воли сливаются с просветительскими размышлениями о «человеческой природе».

И Ловлас, и Кларисса, как и подобает героям просветительского романа, имеют свою точку зрения на «человеческую природу». Понимание «человеческой природы» у них различно, более того, резко противоположно, но каждому из них оно служит программой действий, критерием правильности всей жизни.

Ловлас исходит в своей этике из принципов аристократического материализма конца XVII – начала XVIII в. Его учителями, очевидно, были Гоббс и Мандевиль; последнего сам он называет «своим достойным другом» (IX, 243). Весь мир кажется ему огромной *ярмаркой* – образ, к которому он прибегает специально, чтобы «оправдать» свою низость в отношении Клариссы. «О, Бельфорд, Бельфорд! Какая подлая, подкупная обманщица, – у бедняков, как и у богачей, – человеческая

природа!» (VII, 189).

<…>

Неожиданная для Ловласа моральная стойкость Клариссы имеет в изображении Ричардсона принципиальное этическое обоснование. Кларисса – едва ли не самая *героическая* фигура среди персонажей английского просветительского романа – является как бы воплощением принципа человеческого достоинства. В своем сопротивлении Ловласу она опирается и на буржуазную чопорность, и на привитое воспитанием уважение к приличиям, – и это учитывает Ловлас, вовсе не ожидая, «*что женщина, воспитанная и любящая формальности,* уступит прежде, чем на нее будет поведено наступление» (VIII, 13). Но совершенно неожиданно для себя он обнаруживает, что «ее любовь к добродетели, кажется, является *принципом*, врожденным принципом, или, если *не* врожденным, то так глубоко укоренившимся, что побеги его вросли в ее сердце».

Совращение Клариссы Ловласом, – рассматриваемое в общей идейной перспективе просветительского романа, – приобретает, таким образом, философско-этическое значение своего рода эксперимента над «человеческой природой». «A test; a trial» – выражения, которыми постоянно пользуется в этой связи сам Ловлас.

Самонадеянное представление Ловласа о всеобщей «подлости», «подкупности» и «развращаемости» человеческой натуры терпит полное крушение в этом эксперименте. К Клариссе неприменима выработанная Ловласом система коррупции. «Чем могу я соблазнить ее? – в недоумении спрашивает он. – Богатством? Богатство… она презирает, зная, что́ это такое». Драгоценностями? Но украшения в ее глазах не имеют цены. Любовью? «Но если она и способна любить, то, кажется, лишь под таким контролем благоразумия, что, боюсь, нельзя рассчитывать даже на минутную неосторожность» (VIII, 242–243).

В характере Клариссы, таким образом, как бы реабилитируется «человеческая природа», несправедливо приниженная цинической этикой Ловласа и его учителей. Торжество ее добродетели служит не только проповеди филистерско-буржуазной морали воздержания, но и утверждению гуманистической просветительской этики, провозглашающей добродетель естественным свойством человека.

<…>

Известно, с каким волнением ожидали английские читатели выхода последних томов «Клариссы», чтобы узнать, как решится судьба героини. Сколько письменных и устных просьб, советов, увещаний, жалоб, даже угроз было пущено в ход, чтобы заставить

Ричардсона завершить роман счастливым концом! Об этом умолял даже недавний антагонист Ричардсона, насмешник Фильдинг. Но Ричардсон остался непоколебимым. Более того, он настаивал на том, что трагический конец «Клариссы» – по-своему очень «счастливый» конец. Если «Памела», как гласил подзаголовок этого романа, олицетворяла собой, по замыслу автора, «вознагражденную добродетель», то Кларисса представляла собой в глазах Ричардсона добродетель торжествующую.

Какую бы роль ни играли в романе Ричардсона религиозные упования на загробный мир, судьба его героев решалась здесь, на земле. Здесь, на земле, торжествовала добродетель Клариссы, здесь, на земле, терпел поражение, запутавшись в собственных эгоистических кознях, Ловлас.

С замечательной для своего времени смелостью Ричардсон заставил свою героиню пренебречь в решении собственной судьбы всеми привычными компромиссными нормами буржуазной морали. Судиться с обидчиком? «Поправить» дело законным браком? – оба пути с презрением отвергаются Клариссой. <…> Изнасилованная, опозоренная, всеми отвергнутая, она отклоняет всякий компромисс, всякое примирение, ибо насилие не смогло ни осквернить ее духовной чистоты, ни сломить ее непреклонную волю. Напрасно потрясенный Ловлас, его знатные родственники, наконец, даже ее собственные друзья убеждают Клариссу согласиться на брак с ним. Она умирает одинокая, измученная, и все же счастливая, в гордом сознании своей внутренней свободы и чистоты, не запятнанной сообщничеством с грехом.

В задуманном таким образом характере Клариссы было бесспорно своеобразное величие. Бальзак находил его неповторимым. «У Клариссы, этого прекрасного образца страстной добродетели, есть черты чистоты, приводящей в отчаяние»[10], – писал он в предисловии к «Человеческой комедии».

<…>

Идеал «человеческой природы», для Ричардсона, предполагает гармоническое сотрудничество сердца и разума под верховным руководством последнего. В образе Клариссы проявляются героические естественные возможности, заложенные в неиспорченной человеческой натуре. <…>

В образе Ловласа, напротив, представлены естественные дарования человека, развращенные и обращенные во зло. Но и его фигура носит титанический характер. Ей, в сущности, тесно в рамках частного быта. Ловлас постоянно уподобляет себя то Юлию Цезарю, то Ганнибалу, то Петру I – великим политикам и

стратегам, и Ричардсон как бы санкционирует эти сравнения. По характеристике Дружинина, письма Ловласа – «апофеоз гордости и юношеского доверия к своим силам»[11].

Его «естественное достоинство», его «обманчивая мягкость» указывают, по мнению Клариссы, «что он был *рожден* невинным… что он не был *от природы* тем жестоким, буйным, необузданным существом, каким сделало его дурное общество!» (VII, 379); он наделен от природы «необычайными дарованиями», «он достиг бы совершенства во всем, за что бы ни взялся; и мог бы быть человеком необычайным и совершать необычайные дела» (VII, 196).

В духе просветительского гуманизма Кларисса объясняет пороки Ловласа дурным воспитанием. «Его воспитание, должно быть, было ошибочно. Его естественным склонностям, мне думается, не уделялось достаточного внимания. Его, возможно… побуждали к добрым и благодетельным поступкам; но я подозреваю, не из *должных мотивов*. В противном случае, его великодушие не ограничивалось бы *гордостью*, но превратилось бы в *человечность*; он был бы благороден во всем и делал бы добро ради него самого» (VIII, 343). Эта мысль, проходящая через весь роман, придает особый трагизм образу Ловласа. В его душе разыгрывается непрестанная борьба противоположных побуждений. Он сам насильственно подавляет в себе благородные порывы естественного великодушия. В одном из писем к Бельфорду он рассказывает, как только что убил свою совесть, – она лежит зарезанная, в луже крови. Все силы своего изобретательного, тонкого, проницательного ума он тратит на завершение своей интриги, с упоением сравнивая себя то с полководцем, задумавшим победоносную кампанию, то с минером, ведущим подкоп против неприятеля, то с ловким птицеловом, то, наконец, с пауком, подстерегающим муху, пока не выясняется – слишком поздно, – что, погубив Клариссу, он погубил и собственное счастье. «*Человеку в десять раз труднее быть злым, чем быть добрым*. Сколько проклятых уловок должен я был пустить в ход, чтобы поставить на своем с этим прелестным созданием; и, в конце концов, как я запутался в них… Как счастлив был бы я с таким совершенством, если бы решился жениться на ней сразу после того, как она по моим настояниям покинула отчий дом!» (XII, 248).

<…>

Сюжетная коллизия и характеры двух центральных действующих лиц «Клариссы» выделяются в английском романе времен Просвещения высоким драматизмом. Героический пафос «Клариссы» основан, однако, на несколько искусственном

«сублимировании» действительных многообразных и сложных противоречий жизни. Ловлас и Кларисса героичны постольку, поскольку в своем всепоглощающем нравственном антагонизме они возвышаются над уровнем реального обыденного существования, с которым, впрочем, они связаны всем своим прошлым. <…>

<…>

(*Елистратова А. А.* Ричардсон // Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. Гл. III. С. 162–166, 172–177, 188–200, 203–204)

Примечания

[1] *McKillop A. D.* Samuel Richardson, Printer and Novelist. Chapel Hill, 1936. P. 127.

[2] *Richardson, Samuel.* Works / with a Sketch of his Life and Writings by E. Mangin: in 19 vols. London, 1811. Отсылки даются в тексте – указываются том и страница.

[3] *Diderot, Denis*. Œuvres / éd. Assézat. T. V. Paris, 1875. P. 217.

[4] *Scott, Walter.* Te Miscellaneous Prose Works. Vol. III. Paris, 1837. P. 37–38.

[5] *Richardson, Samuel.* Correspondence / ed. by A. L. Barbauld. Vol. V. London, 1804. P. 146.

[6] См.: *M c K illop A. D.* Op. cit. P. 187.

[7] Заметка в «Te Rambler» от 19 февраля 1751 г.

[8] *Diderot, Denis.* Op. cit. P. 215.

[9] Ibid. P. 222.

[10] Литературные манифесты французских реалистов / под ред. М. К. Клемана. Л., 1935. С. 60.

[11] *Дружинин А. В.* Собр. соч. Т. V. СПб., 1865. С. 32.

Вопросы и задания

1. К какому литературному направлению А. А. Елистратова относит творчество Ричардсона?

2. Какие отношения, по мнению исследовательницы, связывают Ричардсона с сентиментализмом?

3. Охарактеризуйте ричардсоновскую концепцию «человеческой природы».

4. Изложите точку зрения автора работы на центральный конфликт романа.

5. Приведите данную в работе характеристику эпистолярной формы романа и тех возможностей, которые она открывала перед автором.

Генри Филдинг (1707–1754)

Предтекстовое задание

Познакомившись с главой из монографии М. Г. Соколянского, примените его суждения о «романе большой дороги» к трактовке «Истории Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинга.

М. Г. Соколянский
О «Романе большой дороги»

Один из эмпирически выделенных литературоведами типов романа – так называемый «роман большой дороги» (иногда говорят и пишут – «роман сервантесовского типа»). Этим понятием нередко оперируют исследователи истории романа XVIII–XIX вв.[1] Как подсказывает одно из определений, эта романная разновидность ведет свое происхождение от знаменитого «Дон Кихота» Сервантеса – «особого романа, стоящего в начале литературного цикла, в начале „эры романа“ в Европе»[2].

В ряд «романов большой дороги» попадают (иногда с некоторыми оговорками) такие значительные произведения просветительской прозы, как «комические эпопеи» Г. Филдинга, «Приключения Родрика Рендома», «Ланселот Гривз» и «Путешествие Хамфри Клинкера» Т. Дж. Смоллета, «Современное рыцарство» американского писателя Хью Генри Брекенриджа, а из славных книг, написанных в первой половине XIX в., – «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса.

Прежде всего следует обосновать выделение такой разновидности романа как специального объекта рассмотрения. Не является ли «роман большой дороги» частным случаем авантюрного романа? Предложенный подход к проблемам типологии романа предусматривает, правда, возможное пересечение семантических полей наименований, исторически закрепленных за разными романными модификациями. Но целесообразно ли выделение еще одного класса объектов, если он полностью включается в другой класс?

Предварительный ответ на этот важный вопрос можно дать, опираясь на знание генезиса обеих разновидностей просветительского романа. В литературе XVI–XVII вв. основным источником авантюрного романа был роман плутовской[3]. На вопрос об источниках или непосредственных предшественниках

«романа большой дороги» ответ дает уже другое, равнозначное определение рассматриваемой жанровой разновидности – «роман сервантесовского типа». Таким образом, основным источником этой романной формы является не плутовской роман, а «Дон Кихот» Сервантеса, жанровая природа которого неизмеримо сложнее и богаче, чем природа пикарески.

* * *

«Из всех книг „Дон Кихот“, очевидно, оказал самое большое влияние на историю романа»[4]. Одни писатели сами подчеркивали факт воздействия сервантесовского романа на их литературное творчество: известен, например, подзаголовок, который дал Г. Филдинг своему роману «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абраама Адамса» – «написано в подражание манере Сервантеса, автора „Дон-Кихота“». Создатель известного перевода «Дон Кихота» на английский язык, Т. Дж. Смоллет в предисловии к «Родрику Рендому» также прямо указал на образцы, которым следовал в своей практике романиста: Сервантес, А.-Р. Лесаж. <…>

В других случаях не было откровенных авторских признаний, но факт следования сервантесовскому роману был сразу же подмечен критикой. Итак, под рубрику «роман сервантесовского типа» попало значительное число книг. Каковы же общие признаки, позволяющие объединить довольно разные романы в один ряд?

<…>

По-видимому, следует различать сервантесовский тип героя (идущий от Рыцаря Печального Образа) и сервантесовский тип романа как жанровую модификацию. В рамках настоящего очерка речь идет именно о втором.

Разумеется, в романе Сервантеса, открывающем эту линию в развитии жанра, есть определенная, довольно сложная взаимосвязь между поэтикой произведения и характером главного героя. «…Тип Дон Кихота…, – писал Виктор Шкловский, не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии…»[5]. В «романах большой дороги», появившихся в XVIII в. (примером может служить хотя бы «Джозеф Эндрюс» Г. Филдинга), взаимосвязь между поэтикой романа и типом героя также, несомненно, существует, хотя выражена она подчас менее четко. <…>

<…>

<…> Характер Дон Кихота или, допустим, пастора Абраама Адамса детерминирует богатое событиями путешествие. Совершается такое путешествие в некотором пространстве, основным «наполнением», субстратом которого является «отвратительный мир». И этот безумный мир, представленный в определенном художественном пространстве (будь то средневековая Испания или средняя Англия I половины XVIII в.), также обусловливает характер отдельных событий и событийность как таковую. По-видимому, от поисков строгого и однозначного детерминизма в данном случае придется отказаться: функциональная же взаимосвязь разных «проекций» произведения несомненна.

Утвердившееся в современном литературоведении положение о конфликте как структурной основе литературного произведения относится, разумеется, и к жанру романа. Эксплицитным выражением глубинного конфликта в романе сервантесовского типа является четко выраженная оппозиция: движущийся герой – мир. Эта оппозиция может быть выражением высокого конфликта: этика героя (к примеру, того же Дон Кихота или пастора Адамса) делает его смешным в глазах окружающих и абсолютно несовместима со «здравомыслием» последних.

<…>

Чрезвычайно широкая картина изображаемой в «романах большой дороги» социальной действительности вызывает у исследователей особый интерес к пространственно-временным координатам действия в произведениях такого типа. Несомненную научную ценность имеют, например, рассуждения М. М. Бахтина о хронотопе **дороги**. «…На дороге („большой дороге“), – пишет, в частности, исследователь, – пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь **социальными дистанциями**…»[6]

Эти замечания тонки и, вне всякого сомнения, справедливы. Однако, продолжив чтение процитированного отрывка, нетрудно убедиться, что М. М. Бахтин толкует понятие «большой дороги» расширительно. Согласно его концепции, «большая дорога» – это и «жизненный путь», и «исторический путь», а хронотоп дороги

обнаруживается в огромном множестве произведений, в диапазоне от «Сатирикона» Петрония до «Капитанской дочки» А. С. Пушкина. «…Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: „жизненный путь“, „вступить на новую дорогу“, „исторический путь“ и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени»[7].

Идя по указанному выдающимся исследователем пути «метафоризации» понятия «большая дорога», можно, по-видимому, включить в изучаемый класс подавляющее большинство известных романов. «Большая дорога», действительно, «интенсифицирована течением исторического времени»[8], но в рамках художественного текста она является не временной, а пространственной координатой. И если о времени романов сервантесовского типа (в отличие, например, от рыцарских романов) можно сказать, что оно **исторично**, и тем самым хоть кратко, но охарактеризовать его, то способ оперирования художественным пространством в «романах большой дороги» нуждается в дополнительной характеристике.

Какова же специфика художественного пространства в романах этого ряда? Прежде всего оно линеарно и отмечено признаком направленности. Это может быть большая дорога Испании (Сервантес), highway – «большая дорога» Англии (Филдинг, Диккенс), сухопутные и морские пути как в стране, так и за ее пределами (Смоллет), дороги Америки (Брекенридж), река Миссисипи – «большая дорога» Америки («Приключения Гекльберри Финна») и т. п. В каждом случае художественное пространство представляет собою прежде всего путь, по которому проходит главный герой (или герои) произведения. Изображаемому реально-историческому миру в романах сервантесовского типа сюжетно противопоставлен именно **движущийся герой**.

Весьма значительным идейно-художественным фактором является определенная направленность движения, подчас говорящая о личности и положении персонажа больше пространных авторских описаний: от Ламанчи или к Ламанче (Сервантес), из Лондона в поместье («Джозеф Эндрюс») или из поместья в Лондон («Том Джонс»), с рабовладельческого Юга в направлении штата Иллинойс («Приключения Гекльберри Финна») и т. п.

Организация четко лимитированного и направленного художественного пространства по сервантесовскому образцу способствует прежде всего целостности художественного

произведения. Оба названных признака чрезвычайно существенны. Так, распространенное суждение об идентичности художественного пространства обеих «комических эпопей» Г. Филдинга (и в том и в другом случае это Лондон, поместье и дорога между ними) не может быть признано справедливым.

Во-первых, различная направленность пространства в обоих романах говорит сама за себя. Потерявший место и изгнанный из лондонского дома Джозеф Эндрюс вместе со своим другом пастором Адамсом бредет в Буби-холл, воспринимаемый обоими как постоянное место пребывания и жизни. Лондон, куда устремляются параллельно Том Джонс и Софья Вестерн, даже в глазах героев является лишь временным пристанищем.

Во-вторых, границы «большой дороги» в двух романах обозначены по-разному. Так, в «Джозефе Эндрюсе» Лондон и Буби-холл знаменуют лишь границы путешествия героев; сами по себе они не обусловливают событий: то, что произошло с Джозефом в Лондоне (первая-десятая главы первой книги), за редким исключением, могло случиться и в поместье. В «Истории Тома Джонса» поместная Англия и столица – столь же значительные части художественного пространства, как и большая дорога. То, что случается с главным героем в доме сквайра Олверти, в Лондоне или в Эптонской гостинице, могло произойти там и только там.

<…>

Говоря о «движущемся» герое, нельзя упускать из вида, что в романе Сервантеса по большой дороге Испании движется не один герой, а нерасчленимая пара персонажей – Дон Кихот и Санчо Панса. <…>

<…>

Дон Кихот – Санчо Панса, Том Джонс – Партридж, Родрик Рендом – Стреп, капитан Фарраго – слуга Тиг О’Риган, мистер Пиквик – Сэм Уэллер, Гекльберри Финн – негр Джим. Каждая из этих пар сочленена по принципу контраста (дворянин – простолюдин, образованный – необразованный, хозяин – слуга, белый – негр), и диалектика взаимоотношений между «спаренными» персонажами способствует более четкому и полному выражению авторской концепции.

Помимо противоположности между двумя центральными персонажами, для героев исследуемого типа романа характерен и внутренний контраст. Так, постоянно контрастируют высшая мудрость и слепая наивность сервантесовского героя, а в отношении читателя к Рыцарю Печального Образа «соединяются две противоположности – комическое осмеяние и любовное уважение»[9]. А Г. Филдинг в первой главе десятой книги «Истории

Тома Джонса, найденыша» постулировал свой принцип создания характера: «…если характер заключает в себе довольно доброты, чтобы снискать восхищение и приязнь человека благорасположенного, то пусть даже в нем обнаружатся кое-какие изъяны, <…> они внушат нам скорее сострадание, чем отвращение. И точно, ничего не приносит большей пользы нравственности, чем несовершенства, наблюдаемые нами в такого рода характерах: они поражают нас неожиданностью, способной сильнее подействовать на наш ум, чем поступки людей очень дурных и порочных. Слабости и пороки людей, в которых вместе с тем есть много и хорошего, гораздо сильнее бросаются в глаза по контрасту с хорошими качествами, оттеняющими их уродливость…» (407)[10].

<…>

<…> Г. Филдинг первым в английском романе ввел повествование от третьего лица, однако в восемнадцати главах-пролегоменах «Истории Тома Джонса» непосредственно обращался к читателю in propria persona. Т. Дж. Смоллет в «Родрике Рендоме» избрал традиционный для европейского романа метод повествования от первого лица <…>. Более поздний роман Т. Дж. Смоллета «Путешествие Хамфри Клинкера» написан, в отличие от «Родрика Рендома», в эпистолярной форме.

И тем не менее даже в отношении «системы рассказывания» есть в рассматриваемых романах нечто общее <…>. Это безоговорочная **гегемония повествователя**.

Рассказчик даже в книгах, написанных от третьего лица, может позволить себе любое вмешательство в повествование: прямое обращение к читателю, медитативно-философское отступление, вставные новеллы и т. д. Прозаики не только «соприсутствуют» на всем протяжении действия рядом со своими персонажами, напоминая о себе ироническими оттенками характеристик, описаний – того, что можно было бы назвать авторскими ремарками, составляющими органическую часть повествования.

Они присваивают себе, кроме того, право, смело нарушая видимую «объективность изложения, вступать в прямую беседу с читателем – и отнюдь не только по поводу излагаемых событий, а обо всем, что кажется им насущно необходимым…»[11]. Это замечание А. А. Елистратовой, касающееся прозы Г. Филдинга и Н. В. Гоголя, вполне можно отнести и к другим мастерам «романа большой дороги» XVII–XIX вв.

Тем самым романы Сервантеса и книги его талантливых последователей отличаются от плутовского романа, с которым генетически еще связан «Дон Кихот». В ренессансной и барочной

пикареске, как правило, доминирует объективное изложение событий; личность повествователя в них полностью отсутствует, несмотря на пристрастие авторов к формальным канонам автобиографического повествования. В «романе большой дороги», включая и те его образцы, которые связаны с пикарескной традицией, повествователь доминирует над фабульной интригой. <…>

Гегемония повествователя взаимосвязана с вольным обращением романистов с художественным временем, а подчас и с художественным пространством в рамках «заданной» большой дороги. Г. Филдинг, к примеру, недвусмысленно писал о своем принципе свободного от каких-либо регламентаций оперирования художественным временем во вступительной главе ко второй книге «Истории Тома Джонса» и имел все основания называть себя «творцом новой провинции в литературе».

«Хотя мы… назвали наше произведение историей, а не жизнеописанием и не апологией чьей-либо жизни…, – писал английский романист, – но намерены держаться в нем скорее метода тех писателей, которые занимаются изображением революционных переворотов, чем подражать трудолюбивому многотомному историку, который для сохранения равномерности своих выпусков считает себя обязанным истреблять столько же бумаги на подробное описание месяцев и лет, не ознаменованных никакими замечательными событиями, сколько он уделяет ее на те достопримечательные эпохи, когда на подмостках мировой истории разыгрывались величайшие драмы. Такие исторические исследования очень смахивают на газету, которая – есть ли новости или нет – всегда состоит из одинакового числа слов. Их можно сравнить также с почтовой каретой – полная или пустая, она постоянно совершает один и тот же путь… Мы намерены придерживаться на этих страницах противоположного метода. Если встретится какая-нибудь необыкновенная сцена… мы не пожалеем ни трудов, ни бумаги на подробное ее описание читателю; но если целые годы будут проходить, не создавая ничего достойного его внимания, мы не побоимся пустот в нашей истории, но поспешим перейти к материям значительным…» (48). Создатели «романов большой дороги» в конце XVIII–XIX вв. могли опереться на солидную традицию и не уподобляться «трудолюбивому многотомному историку».

Гегемония повествователя находит проявление и в значительной независимости от прототипических характеров и ситуаций и, наконец, в очень вольном обращении с источниками. <…>

<…> например, у автора «Истории Тома Джонса,

найденыша» <…> встречаем такую ссылку: «…Кажется, Аристотель – а если не Аристотель, то другой умный человек, авторитет которого будет иметь столько же веса, когда сделается столь же древним…» (307).

Нет, отнюдь не отсутствие почтения к древним авторам, а ощущение необычайной раскованности, власти над художественным материалом диктовало великим романистам подобные иронические ссылки. При этом нельзя не учитывать отрицательного отношения романистов нового времени (и в первую очередь романистов-просветителей) к подобным злоупотреблениям ссылками на авторитеты, продиктованным стремлением «заслониться» чужим именем от своего читателя; это отношение часто находило свое выражение в такого рода иронических замечаниях.

Ирония занимает весьма заметное место в художественном арсенале создателей «романов большой дороги». Известно, какую значительную роль сыграла ирония в процессе становления романа нового времени[12]. «…Роман нового времени (novel), – пишет современный американский исследователь, – может показаться иронической по существу формой художественной прозы, занимающей место где-то между неиронический старым романом (romance) и философской повестью, которая иронична, но в совершенно ином ключе…»[13]. «Дон Кихот», – пожалуй, первый среди романов, в поэтике которых ирония играет столь значительную роль.

Об иронии Сервантеса уже писали в отечественной литературе[14]. Английский исследователь творчества Г. Филдинга Эндрю Райт не без оснований связывает «шутливый педантизм» создателя «Джозефа Эндрюса» и «Тома Джонса» – одно из многочисленных проявлений филдинговской иронии – с традицией Сервантеса[15]. <…>

Правда, ирония в обиходе романистов, причастных к сервантесовской традиции, – категория стиля, а не мировоззрения; в этом отличие авторов анализируемых книг от романтиков. К писателям XVIII в., шедшим по пути, указанному автором «Дон Кихота», в значительной степени приложимо суждение Н. Я. Берковского, сказанное о писателях просветительского века в целом: они «подготовили весь необходимый материал для будущей „романтической иронии“, сами же на путь иронии не вступили…»[16]. Однако ирония, несомненно, помогала многим романистам изучаемого ряда – и, в частности, романистам-просветителям – избежать излишнего дидактизма, пресного морализаторства даже в счастливых концовках своих произведений.

Среди форм и приемов комического, встречающихся в «романах большой дороги», следует особо выделить и пародию. Общеизвестно, какое место занимает пародия в «Дон Кихоте» Сервантеса – книге, начавшейся с пародийного замысла, содержащей немало пародийных по природе своей эпизодов. Помимо «Джозефа Эндрюса»[17], можно назвать еще ряд романов такого типа, в которых пародия – литературная и нелитературная – входит в систему изобразительных средств романистов. <…>

Эффективность пародирования как приема обеспечивается той дистанцией, которая существует в этих романах между изображаемыми событиями и повествователем-гегемоном. Здесь читатель встречается со вторым (по классификации М. М. Бахтина) типом «испытания литературного романного слова жизнью», когда автор фигурирует в произведении не как герой, персонаж, а как «действительный автор данного произведения»[18]. Указывая на полемику писателя с автором подложной второй части, исследователь заключает: «…уже в „Дон Кихоте“ имеются элементы романа о романе…»[19]. Это тонкое наблюдение, действительно, помогает установить генетическую связь между романом Сервантеса и «Тристрамом Шенди» Л. Стерна или «Жаком-фаталистом» Д. Дидро.

Каждую из двух последних книг, в которых пародия играет необычайно важную роль, с полным основанием называют «романом о романе». Что же касается «Дон Кихота» и других романов сервантесовского типа (например, «Истории Тома Джонса, найденыша»), то в них можно обнаружить, действительно, лишь «элементы романа о романе», не более того. Четко лимитированное и определенным образом направленное художественное пространство в этих книгах «призывает» героя (или героев) продолжить свой богатый неожиданностями путь по «большой дороге» и не позволяет повествователю полностью сосредоточить внимание читателя на том, **как** пишется роман.

Между тем, если подразделить рассматриваемые художественные компоненты романов сервантесовского типа на обязательные и необязательные, наличие пародии следует отнести к необязательным компонентам, точно так же, как и, допустим, наличие вставных новелл в композиции романа или пространные заголовки отдельных глав.

<…> От оригинальных художественных произведений нельзя, конечно же, ожидать буквального, педантичного следования единой схеме; здесь же много отступлений от первообразца, вариаций, примет подлинного новаторства. К тому же каждая из рассмотренных книг отмечена печатью индивидуального, неповторимого таланта ее автора, да и

создавались они в специфических национально-исторических условиях. Все это не подлежит сомнению; однако при решении задач типологического исследования в центре внимания оказывается инвариант – наиболее общий признак (или совокупность признаков) «романов большой дороги».

Что же собой представляет этот «инвариант» в романах изучаемой разновидности, созданных в XVIII в.? На такой вопрос, очевидно, нельзя отвечать суммарно: простым перечислением различных параметров, из которых одни могут быть основными, другие – второстепенными. Более важна существующая **система отношений** между разными параметрами. Функциональная соотнесенность и подчас взаимообусловленность таких содержательных и формальных компонентов, как: 1) герой, внутренняя конфликтность натуры которого находит свое внешнее выражение (например, «безумец» в трезвом «бесчеловечном мире»); 2) линеарное художественное пространство, отмеченное признаком направленности; 3) гегемония повествователя над событийным рядом – и составляет, на наш взгляд, системообразующий признак «романа большой дороги», ведущего свое начало от бессмертного творения Сервантеса.

(*Соколянский М. Г.* О «романе большой дороги» // Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: проблемы типологии. Киев; Одесса: Головное изд-во изд. объединения «Вища школа», 1983. С. 58–72)

Примечания

[1] См.: *Wyndham-Lewis D. B.* Te Shadow of Cervantes. New York, 1962; *Lucács G.* Die Teorie des Romans. Berlin, 1920.

[2] *Бочаров С. Г.* О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 111.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 202.

[4] *Beer G.* Te Romance. London: Methuen, 1970. P. 42–43 (Te Critical Idiom. Vo l. 10).

[5] *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. С. 301.

[6] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 392.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] *Hunter J. P.* Te Reluctant Pilgrim. Baltimore, 1966. P. 644.

[10] *Филдинг, Генри.* История Тома Джонса, найденыша // Филдинг Г. Избр. произведения: в 2 т. Т. 2. М., 1954. Отсылки даются в тексте – в скобках указывается страница.

[11] *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского

романа. М., 1972. С. 45–46.

[12] *Shroder M. Z.* Te Novel as a Genre // Te Teory of the Novel / ed. by P. Stevick. London, 1967. P. 13–28.

[13] Ibid. P. 20.

[14] *Пинский Л. Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 340–341.

[15] *Wright A.* Henry Fielding. Mask and Feast. London, 1965.

[16] *Берковский Н. Я.* Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сб. / под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 70.

[17] См.: *Соколянский М. Г.* Творчество Генри Филдинга. Киев, 1975. С. 75–88.

[18] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 224.

[19] Там же.

Вопросы и задания

1. Какие произведения автор работы относит к романам сервантесовского типа?

2. Приведите суждение М. М. Бахтина о хронотопе дороги и поясните, в чем суть его расширительного толкования понятия «дорога».

3. Какова специфика художественного пространства в «романах большой дороги», в частности в «Истории Тома Джонса, найденыша» Филдинга?

4. Какие возможности, на ваш взгляд, открывает перед писателем форма «романа большой дороги»?

5. Что автор работы подразумевает под «гегемонией повествователя»?

6. Элементы «романа о романе» в «Истории Тома Джонса, найденыша».

7. Соотнесенность каких содержательных и формальных компонентов, по мнению автора работы, составляет системообразующий признак «романа большой дороги»?

Тобайас Смоллет (1721–1771)

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент из исследования А. А. Елистратовой; обратите особое внимание на трактовку системы персонажей и проблематики романа Смоллета «Путешествие Хамфри Клинкера».

А. А. Елистратова
Поздний Смоллет

<…>

Социальные наблюдения и раздумья Смоллета-историка сказались и в его последнем романе «Путешествие Хамфри Клинкера», придав ему черты, совершенно новые для английского просветительского романа XVIII в. Казалось бы, что общего между революциями и переворотами в судьбах народов и государств и этим юмористическим бытовым романом, где самые «страшные» происшествия – это опрокинувшаяся карета или быстро потушенный пожар? И люди, из чьих писем он составлен, тоже не представляют собой ничего необычайного и героического. Валлийский помещик Мэтью Брамбл, пожилой холостяк, брюзга и резонер, изливает свою желчь в посланиях к старому другу и врачу, доктору Льюису. Его сестра, сварливая и вздорная мисс Табита Брамбл, допекает экономку хозяйственными распоряжениями о молоке и сырах, о пряже и домотканой шерсти (от продажи которых выручает немалый доход) да сетует на «неразумную» щедрость брата, потакающего нерадивым арендаторам и прощающего даже пойманных с поличным браконьеров. Племянница Брамблов, семнадцатилетняя Лидия Мельфорд, поверяет свои сердечные тайны пансионской подруге. Ее брат, Джерри Мельфорд, только что вышедший из Оксфордского университета и поддерживающий переписку с приятелем-студентом, подшучивает над матримониальными планами перезрелой тетушки и делится опасениями за сестру, которая в бытность в пансионе влюбилась – к ужасу всей семьи – в странствующего актера, безродного проходимца Уилсона, и, кажется, упорствует в своем чувстве. И, наконец, словоохотливая, любопытная и самоуверенная горничная Уинифред Дженкинс регулярно строчит подружке-служанке, оставшейся в захолустном Брамбл тон-Холле, комично-безграмотные отчеты о своих успехах в «свете», а попутно бесцеремонно комментирует – с точки зрения

кухни и людской – барские треволнения, прихоти и ссоры.

Эта пестрая переписка, где находится место любым мелочам, от домашних рецептов для «освежения» поношенных шелков и кружев и кончая запором, которым страдает старый пес Чаудер, могла бы показаться тривиальной. Но внимательный читатель скоро замечает, что этот кажущийся хаос мелких и мельчайших забот, хлопот и происшествий, составляющих жизненный мирок каждого из персонажей, подчинен общему замыслу романа, осуществленному рукой мастера.

Роман полон движения. Семейство Брамблов путешествует, непрестанно переезжая с места на место, из Глостера в Бат, оттуда – в Лондон, затем опять по модным курортам Бристоль, Харрогейт, Скарборо – и так через всю Англию на север, в Шотландию и обратно… Мэтью Брамбл ищет облегчения своим недугам – и подлинным, и мнимым, а попутно хочет развлечь племянницу, подавленную своей несчастной любовью, и показать свет племяннику, вступающему в жизнь. Члены семьи знакомятся и друг с другом. Джерри и Лидия присматриваются к дяде и тетке и оценивают их с критическим пристрастием требовательной юности. А одновременно с этим маленьким мирком перед героями и читателем предстает в его социально-историческом движении большой мир – вся страна, переживающая начало той ломки, которая именуется промышленным переворотом XVIII в.

Никак нельзя согласиться с <…> мнением Брандера, будто в «Хамфри Клинкере» запечатлена недвижная патриархальная доиндустриальная Англия. Напротив, панорама больших общественных перемен развертывается перед героями романа, вызывая их на противоречивые раздумья, споры и прогнозы будущего. Небольшой кружок персонажей подобран Смоллетом так, что брюзгливые суждения Мэтью Брамбла, самим возрастом и нравом предназначенного быть хулителем нового и ревнителем старины, могут корректироваться живыми наблюдениями его юношески любознательного племянника. При этом и Брамблы и Мельфорды родом из Уэльса и обладают, как подчеркивает Смоллет, всеми национальными особенностями валлийского характера. Они горячи, вспыльчивы, лишены английской флегматичности. В их восприятии английских, особенно столичных, нравов и порядков есть та критическая отчужденность, которая была присуща и шотландцу Смоллету[1]. Эта последняя черта в еще большей степени присуща их новому знакомцу – шотландцу Лисмахаго, еще одному из тех чудаков-донкихотов, которыми так богат английский реалистический роман XVIII в. Этот лейтенант в отставке, смолоду уехавший служить в Америку, был скальпирован индейцами, но остался

жив, женился на индианке, провел несколько лет в плену у племени миами, став даже их вождем. Самолюбиво скрывая собственную нищету, он не скупится на парадоксы, доказывая преимущества общественной бедности перед богатством и роскошью.

Но есть в романе и еще один персонаж, в судьбе которого воплотилась во всем своем живом человеческом драматизме эта проблема противоречий богатства и бедности, постоянно дебатируемая другими героями. Это Хамфри Клинкер. В романе нет его писем; он появляется на сцену совсем неожиданно, ничем не выделяясь, на первых порах, из массы эпизодических лиц «Путешествия», – где-то на полпути из Бата в Лондон, когда отношения между героями, казалось бы, успели уже определиться и сюжет пришел в движение. И все же именно его имя вынес Смоллет в заглавие романа; и если в этом выборе сказалось и желание подшутить над читателем, озадачив его таким сюрпризом, то вместе с тем в нем был и серьезный умысел.

Самые имя и фамилия Хамфри Клинкера заключали в себе смысловые ассоциации, понятные для англичанина XVIII в., но теряющиеся в переводе. Поговорка «пообедать с герцогом Хамфри» (to dine with Duke Humphry) означала попросту остаться безо всякой еды (по преданию, герцога Хамфри Глостера, дядю короля Генриха VI, враги уморили голодом). Фамилия «Клинкер» означала и тюрьму и цепи, а на блатном жаргоне намекала и на голый зад, который при первом появлении в романе бедняги Клинкера так непристойно просвечивал сквозь его изодранные штаны, что возмутил ханжеское воображение Табиты Брамбл[2]. Эта чопорная старая дева честит оборванца-форейтора прощелыгой и бездельником и заявляет, что его «следовало бы посадить в колодки» за допущенную им «неделикатность». «Мисс Уинифред Дженкинс подтвердила обвинение касательно его наготы, но при этом заметила, что кожа у него белая, как алебастр».

Эпизод, начинающийся в столь скабрезно-юмористическом плане, вскоре получает, однако, патетический оборот. В ответ на иронический укор Мэтью Брамбла и визгливую ругань его сестры («Бесстыжий плут!.. Ехать без рубашки перед знатными особами!..») бедняга признает себя виновным: «Совершенно верно, ваша милость… Но я уилтширский бедняк… И, сказать по чести, нет у меня ни рубашки, ни другой какой тряпки, чтобы прикрыться… И нет у меня ни друзей, ни родичей, чтобы мне помочь… Вот эти полгода я болел горячкой и истратил на докторов и на пропитание все, что у меня было. Прошу прощения у доброй леди, у меня уже целые сутки крошки хлеба во рту не

было…» Нищий-оборванец оказывается жертвой общественной несправедливости: сирота-незаконнорожденный, он вырос в приходском работном доме, был отдан в ученье деревенскому кузнецу, который умер, прежде чем его подмастерье успел выйти в люди, нанялся конюхом к трактирщику и честно работал, пока не заболел и не обнищал настолько, что «стал позором для конюшни», а потому был уволен, хотя, как признает и сам трактирщик, «ему, хозяину, ничего плохого о нем не доводилось слышать».

«– Значит, когда парень заболел и впал в нищету, – сказал дядюшка, – вы выгнали его помирать на улицу…

– Я плачу налог на содержание бедняков, – ответил тот, – и не могу кормить бездельников, все равно больны они или здоровы. А к тому же такой жалкий парень осрамил бы мое заведение…

– Как видно, наш хозяин – христианин до мозга костей, – сказал мне дядюшка. – Кто осмелится порицать мораль нашего века, ежели даже трактирщики подают такие примеры человеколюбия? А *вы, Клинкер, самый закоренелый преступник! Вы виновны в болезни, в голоде, в нищете!* Но наказывать преступников не мое дело, а потому я возьму на себя только труд дать вам совет: как можно скорей достаньте себе рубаху, чтобы ваша нагота отныне не оскорбляла благородных леди, особливо девиц не первой молодости» (108–109; курсив мой. – *А. Е.*). С этими словами Брамбл сует гинею растерявшемуся бедняге, который отныне становится его преданным слугой. <…>

В сцене первого знакомства Брамбла с Хамфри Клинкером Смоллет нашел ключ, позволяющий проникнуть в суть бесчеловечности буржуазного строя, где рабочий свободен умирать с голоду, если труд его не будет куплен, как любой другой товар. Реплика трактирщика, хладнокровно оправдывающего свою жестокость по отношению к бедняге, – ведь все было сделано «по закону», – подчеркивает разоблачительный смысл этой сцены. Он, может быть, еще не был во всей своей полноте ясен Смоллету: но в дальнейшем это обличение «законного» бездушия, с каким буржуазное общество обрекает на голод, падение и гибель своих бедняков, должно было стать одной из ведущих тем реализма XIX в. <…>

Хамфри Клинкера ждет совсем другой конец. В Мэтью Брамбле он находит не только великодушного и щедрого хозяина, но и… родного отца, не подозревавшего о существовании этого незаконнорожденного отпрыска. Прием наивный, но по-своему многозначительный.

Безродный бродяга-оборванец, которого честила как

бесстыжего прощелыгу Табита Брамбл и к которому Джерри Мельфорд присматривался с таким высокомерным любопытством, оказывается их близким родичем, их плотью и кровью, а «валлийцы, как замечает Мэтью Брамбл, приписывают узам крови великое значение» (383). Полярно противоположные крайности – благосостояние Брамблов и убожество нищего Хамфри Клинкера – оказываются двумя сторонами единого целого. При всем своем незаурядном добродушии и человеколюбии Мэтью Брамбл – виновник горькой судьбы Клинкера, и вина эта коренится, в конце концов, в имущественных, приобретательских заботах. <…>

В романе Смоллета конфликт этот разрешается легко и просто: Брамбл с раскаянием и умилением принимает сына в свою семью; судьба Хамфри устраивается наилучшим образом: он навсегда вызволен из лап нищеты[3]. Не так будут трактоваться схожие ситуации в социальном реалистическом романе XIX в. Несчастный Смайк станет жертвой козней собственного отца, Ральфа Никльби; неотмщенными сойдут в могилу «униженные и оскорбленные» Нелли и мать ее, погубленные князем Валковским. У Диккенса, у Достоевского «узы крови» тщетно вопиют против попирающего их собственнического эгоизма. У Смоллета они торжествуют – во славу человечности – над разобщающим людей чистоганом.

Но уже само стремление писателя показать «кровную» человеческую взаимосвязь противостоящих друг другу общественных полюсов – богатства и бедности, «верхов» и «низов» – было новым и важным почином в английском просветительском романе XVIII в.

В этом смысле фигура и судьба Хамфри Клинкера были в известной мере (как заметил тот же Гольдберг) символичны<…>. Но не следует при этом упускать из виду и живой реалистической пластичности этого типического образа. Смоллет избежал соблазна сделать своего «честного бедняка» идеальным, но ходульным воплощением всех возможных совершенств. Бесправное, темное сиротство, болезнь, нищета наложили на него свой отпечаток. «Ему было лет двадцать; он был среднего роста, косолап, сутул, лоб у него был высокий, волосы рыжие, красноватые глаза, приплюснутый нос и длинный подбородок, а лицо болезненно-желтого цвета. Видно было, что он изголодался…» (108) – так описывает Джерри Мельфорд «смешной и трогательный» вид Хамфри Клинкера.

Условия его тяжкого существования повлияли и на душевный облик Клинкера. Он полон суеверий и религиозного «энтузиазма», который, на первых порах, заставляет Брамбла,

рационалиста просветительского склада, не на шутку усомниться в том, с кем он имеет дело в лице своего слуги – с лицемером и плутом или попросту с одержимым. Смоллет делает своего героя ревностным методистом – черта, исторически достоверная и типичная, так как именно в эту пору методизм, с его «уравнительностью», отвержением церковной иерархии и культового формализма, с его эмоциональным накалом, получил широкое распространение среди наиболее бедствующих тружеников[4], переключая их упования, смятение и недовольство в религиозное русло. Когда Клинкер, твердо убежденный в своей правоте, провозглашает, что в «день страшного суда разницы между людьми не будет никакой!» (130), – в его словах прорывается именно та «уравнительная», религиозно-утопическая тенденция, которая привлекала к методистским проповедям Уэсли и Уитфилда стольких английских рабочих и ремесленников в период промышленного переворота.

Сам Смоллет, просветитель-вольнодумец, представляет религиозную экзальтацию Клинкера в ироническом свете. Это особенно видно по тому, с каким сарказмом интерпретирует он подлинные скрытые мотивы неожиданного «обращения» в новую веру таких людей, как Табита Брамбл и ее приятельница леди Грискин, светский щеголь и политикан Бартон, Лидия Мельфорд и горничная Дженкинс. Если юная Лидия присоединяется к ним по наивности, то для Табиты, леди Грискин и мистера Бартона эти душеспасительные молебствия – удобный предлог для осуществления их себялюбивых интриг и планов. <…>

Но как ни смешон, с точки зрения просветительского здравого смысла, религиозный пыл Клинкера и его неразборчивый прозелитизм, Смоллет отдает себе отчет в том, что и сам просветительский рационализм обнаруживает свою ограниченность, сталкиваясь с социальными запросами народных низов, с особой остротой проявившимися в методизме. Поучительна многозначительная сцена спора Брамбла с Клинкером. Застигнув Клинкера в молитвенном доме методистов, где тот поучал с кафедры собравшуюся публику, Брамбл, возмущенный «таким дерзновением своего лакея», бесцеремонно прерывает моление, а вернувшись домой, приказывает ему прекратить свои проповеди. «– Но когда глас духа… – начинает было Клинкер. – Глас дьявола! – в гневе возопил сквайр. – Какой там глас, болван?.. Для вас это свет благодати, …а для меня болотный огонек, мерцающий сквозь щель в вашей башке! Словом, мистер Клинкер, не нужен мне никакой свет в моем семействе, кроме того, за который я плачу налог королю <…>, разве что это свет разума, которому вы не хотите следовать.

– Ах, сэр! – воскликнул Хамфри. – Свет разума по сравнению с тем светом, о котором говорю я, все равно что дешевая тусклая свеча по сравнению с полуденным солнцем.

– Пусть будет так, – сказал дядюшка. – Но свеча может осветить вам путь, а солнце ослепит вас и затуманит вашу слабую голову».

Читатель чувствует, что симпатии Смоллета на стороне Брамбла, защищающего «свет разума» от сектантского религиозного фанатизма. Но в споре есть и другая сторона. Она обнажается, когда в ответ на презрительный вопрос Брамбла, может ли простой слуга лезть в проповедники, Клинкер с достоинством отвечает: «Прошу не прогневаться, ваша честь, но разве не может свет благодати божьей озарить *смиренного бедняка и невежду равно как богача и философа*, который кичится мирской премудростью?» (173; курсив мой. – *А. Е.*). Как бы ни заблуждался Клинкер в своем религиозном «исступлении», здесь, в этой *демократической уравнительности* его образа мыслей, заключена социальная правда, и Брамблу нечего возразить ему, как нечего ему возразить и на возглас Клинкера: «А в день страшного суда разницы между людьми не будет никакой!» (130).

Сцена тюремной проповеди Хамфри Клинкера (кое в чем перекликающаяся с соответствующими главами «Векфильдского священника» Гольдсмита) развивает этот демократический мотив. Безродный бедняк находит путь к сердцам своих товарищей по заключению, таких же отщепенцев, с которыми просвещенному, но самоуспокоенному в своем жизненном благополучии Брамблу вряд ли удалось бы найти общий язык. Характерно, что даже насмешливый и скептический ум молодого Мельфорда потрясен этой сценой: «Никогда не видывал я картины более поразительной, чем это сборище гремящих цепями преступников, среди которых стоял вития Клинкер… Толпа этих оборванцев, чьи лица, каждое по-своему, выражали внимание, была достойна кисти Рафаэля» (188).

Хамфри Клинкер – главная, но не единственная фигура, вместе с которой в роман входят проблемы нищеты, отверженности и бесправия народных низов, заставляя о многом задуматься и Мельфорда, и Брамбла. В отличие от смиренного Клинкера, Эдуард Мартин – другая жертва социальной несправедливости – восстает против общества и пытается отомстить за свои попранные человеческие права. Когда-то он служил писцом у богатого лесопромышленника и тайно женился на его дочери; разгневанный отец выгнал из дома и зятя и дочь; та вскоре умерла, а Мартин занялся разбоем. <…> Мартин – преступник; его ждет виселица; и все же и Мельфорд и Брамбл

относятся с участием «к судьбе бедняги, как будто самой природой предназначенного быть полезным и почтенным членом общества, которое он теперь грабит ради собственного пропитания» (185–186). И когда Мартин отваживается обратиться к Брамблу с отчаянной просьбой помочь ему вернуться к честному труду, тот идет ему навстречу, хотя, как писал ему сам Мартин, оказать такое доверие заведомому висельнику, значит очень далеко отступить «от всеми принятых правил благоразумия» (198).

Жизнь вносит поправки и в те представления, которые, руководствуясь именно «всеми принятыми правилами благоразумия», составили себе Брамбл и Мельфорд о поклоннике Лидии, странствующем актере Уилсоне. Они бесцеремонно честят его проходимцем и авантюристом, а мэр города Глостера грозит даже засадить его в тюрьму и приговорить к тяжелым работам как бродягу. И что же: как только выясняется, что в обличии комедианта Уилсона скрывался Джордж Деннисон, сын почтенного помещика, старого приятеля Мэтью Брамбла, и дядя и племянник смотрят на него другими глазами и обнаруживают в нем достоинства, о которых ранее и не помышляли. Мельфорд, анализирующий эту перемену в своих чувствах, делает важный вывод: «Меня тяготит мысль о том, какие несправедливые поступки совершаем мы повседневно и сколь нелепы бывают наши суждения о вещах, которые мы рассматриваем сквозь предрассудки и страсти, искажающие их. <…>» (395).

Проблема относительности человеческих суждений переплетается, таким образом, с проблемой общественной несправедливости. Не так-то просто поверить в честность и благородство нищего оборванца, висельника с петлей на шее, безродного бродяги. Если бы не особо благоприятное стечение обстоятельств, Клинкер умер бы с голоду, Мартин был бы повешен, Уилсон-Деннисон угодил бы в тюрьму. Таков располагающий к серьезным раздумьям социальный подтекст столь забавного юмористического «Путешествия Хамфри Клинкера».

Располагает к раздумьям и вся широкая панорама английской и шотландской жизни, развернутая в романе. Брамбла неприятно поражают многие признаки глубоких и, как ему кажется, зловещих перемен, происходящих в общественном укладе и быте страны. Он не узнает Лондона: «Там, где я оставил поля и луга, теперь я нашел улицы и площади, дворцы и церкви». Этот непомерный рост столицы кажется ему тревожным признаком социальной болезни Англии: «Столица стала походить на разросшееся чудовище, которое со временем словно распухшая

от водянки голова, лишенная питания и поддержки, отделится от тела. Сия нелепость обнаружится в полной мере, если мы вспомним, что одна шестая из числа жителей нашего обширного государства скучена в одном месте. Можно ли удивляться тому, что наши деревни пустеют, а фермы нуждаются в батраках!» (114–115).

Его поражает уничтожение прежних сословных различий и стремительное обогащение торговцев и дельцов. «Ныне любой купец, хоть сколько-нибудь преуспевающий, любой биржевой маклер или адвокат держит двух-трех лакеев, кучера и форейтора. У него есть городской дом, загородный дом, карета и портшез. <…> Все занятия перемешались: каменщик, мелкий ремесленник, трактирщик, слуга из пивной, лавочник, крючкотвор, горожанин и придворный наступают друг другу на мозоли; их понукают демоны распутства и бесчинства, их можно видеть повсюду, они шляются, гарцуют, крутятся, рвутся вперед, толкаются, шумят, трещат, грохочут; все заквашено на гнусных дрожжах тупости и разгула; всюду сумятица и суетня» (115–116).

Наблюдения Брамбла метки и верны. Многие страницы его писем могут показаться набросками к ненаписанной реалистической английской «Человеческой комедии», хотя как просветитель-моралист он еще склонен видеть первопричину подмеченных им экономических и социальных перемен «в жажде роскоши и в растлении нравов» (115).

Термин «первоначальное накопление» неизвестен героям Смоллета. Но его Брамбл проницательно улавливает как важную примету времени приток в Англию сомнительных и темных состояний, нажитых в колониях, а также и в метрополии на военных поставках и прочих спекуляциях. В письме из Бата Брамбл с возмущением описывает этих капиталистических воротил новой формации: «Чиновники и дельцы из Ост-Индии, нажившие немало добра в разграбленных землях, плантаторы, надсмотрщики над неграми, торгаши с наших плантаций в Америке, не ведающие сами, как они разбогатели; агенты, комиссионеры и подрядчики, разжиревшие на крови народа в двух следующих одна за другой войнах; ростовщики, маклеры и дельцы всех мастей; люди без роду и племени – все они вдруг разбогатели так, как не снилось никому в былые времена, и нечего удивляться, если в их мозги проник яд чванства, тщеславия и спеси. Не ведая никакого другого мерила величия, кроме хвастовства богатством, они растрачивают свои сокровища без вкуса и без разбора, не останавливаясь перед самыми сумасбродными затеями <…>» (57).

Вполне в духе сентиментализма Брамбл нет-нет да и

прерывает свои гневные филиппики против мерзостного хищничества, разгула и плутовства, отравляющих жизнь Лондона и других больших городов, чтобы помечтать о прелестях патриархальной «естественной» жизни в родной валлийской глуши.

Горациево «O rus!..» (91), как меланхолический отголосок пасторальной свирели, явственно слышится в эмоциональной инструментовке романа. К нему присоединяются, как пронзительные звуки шотландской волынки, нескончаемые парадоксы лейтенанта Лисмахаго, который с упорством педанта и пылом заядлого спорщика доказывает, «что торг есть враг благородных побуждений души и основан на жадности и наживе и на подлом желании извлечь пользу из нужды ближнего». <…> (249).

«Чем больше богатств – тем больше зла, – проповедует Лисмахаго, к которому внимательно прислушивается Брамбл. – Богатства порождают ложный вкус, ложные нужды, ложные склонности, расточительность, продажность, пренебрежение к законам, рождают дух бесчинства, наглости, мятежа <…>» (335).

Этот рьяный противник наживы и чистогана не ограничивается рассуждениями. Как новый Дон Кихот, он вступает в единоборство с веком промышленного капитала в лице собственного племянника, который «женился на дочери *буржуа*, владельца ткацкой мануфактуры, и вступил в компанию со своим тестем». Услышав стук ткацких станков, расставленных в пиршественном зале его предков, Лисмахаго «пришел в такое волнение, что едва не лишился чувств. Ярость и негодование охватили его, а тут в это самое время вышел его племянник, которому он закричал, не владея собой:

– О негодяй! Да как же вы смели сделать из моего отчего дома притон разбойников!

При этих словах он отхлестал его плетью, а засим, объехав <…> …деревню, посетил могилы своих предков и, поклонившись их праху, удалился» (326).

<…> Прежний патриархальный уклад, – как ни сетовать на запустение покинутых деревень и разоренных дворянских усадеб, – уже не может быть восстановлен. Мы, читатели, так никогда и не приедем в Брамблтон-Холл, который живет в сознании Брамбла как уголок счастливой утопии и куда он рвется, начиная уже с первых страниц романа. Не потому ли, что вблизи эта утопия могла бы потускнеть или оказаться иллюзорной?<…>

А сам Брамбл, по мере того как развертывается действие

романа, все чаще вынужден обстоятельствами вступать в противоречие с собственными взглядами, которые ранее клонились к столь резкому, безоговорочному осуждению всех буржуазных «новшеств». Не он ли с негодованием писал о «чиновниках и дельцах из Ост-Индии, наживших немало добра в разграбленных землях»? Но когда ему понадобилось протянуть руку помощи бедняге Мартину, чтобы дать возможность этому грабителю вернуться к честной жизни, сам Брамбл не смог придумать ничего лучшего, как рекомендовать Мартина на службу… в Ост-Индской компании! А позднее, в долине реки Клайд (ныне – одном из самых развитых индустриальных районов Шотландии) и Брамбл и его племянник с величайшим умилением взирают на торжественное возвращение в маленький городок из той же Ост-Индии «*честного* баловня фортуны», некоего капитана Брауна, который, пользуясь протекцией лорда Клайва, стал «полковым казначеем и в сем звании *честно* накопил около двенадцати тысяч фунтов» (Джерри Мельфорд дважды в одном абзаце упоминает о «честности» ост-индского «баловня фортуны», – обстоятельство красноречивое и в социальном и в психологическом отношении). По возвращении на родину, вызволив родителей из нищеты, а брата – из долговой тюрьмы, и поставив даровое угощение своим согражданам, капитан Браун намеревается на вывезенный из Индии капитал «завести мануфактуру, чтобы доставить работу и кусок хлеба людям трудолюбивым». Нетрудно заметить, что в этом эпизоде, как в капле воды, отразились типичные закономерности развития буржуазной экономики Англии на пороге промышленного переворота, включая и классически-лицемерное прославление предпринимателя как «работодателя», осчастливливающего нанимаемых им рабочих… <…> (317–318; курсив мой. – *А. Е.*) <…>.

<…>

Наш анализ сбивается, по видимости, на трактат по политической экономии, но именно это и происходит с письмами Брамбла, когда он попадает в Шотландию (судьбы которой, конечно, особенно волнуют Смоллета). Восхищение «Шотландской Аркадией»[5] с ее незамутненными реками, зеленеющими островами Лох-Ломонда, которые кажутся «приютами мира и покоя» (298–299), горами, покрытыми ковром лилового вереска, противоречивым образом сочетается с множеством самых деловых замечаний, выкладок и проектов… превращения этой пасторальной Аркадии в страну доходного, товарного земледелия, прибыльных рыбных промыслов и мануфактур. Брамбл прикидывает даже, откуда могут быть взяты

необходимые капиталы, и приходит к выводу, что инициатива должна принадлежать «купеческим компаниям» <…> (307).

Возможно ли? – Недавний поклонник «сельских богов», который с пылом Ювенала громил новоявленных толстосумов, дельцов и наживал и считал самый рост городов – зловещим признаком опасного социального недуга, охватившего страну, теперь восторгается промышленностью Глазго, а впоследствии, посетив Манчестер, с гордостью заметит, «что именно сей город явился образцом для Глазго в заведении мануфактур» (327). Он с удовольствием рассматривает на берегах реки Форт «изрядный железоделательный завод, где вместо дров жгут каменный уголь» (294), и радуется быстрому индустриальному развитию города Песли, который «был раньше бедной деревней, а стал одним из самых процветающих городов королевства и известен полотняными, батистовыми и шелковыми мануфактурами» (297–298).

Печальное сиротское детство Хамфри Клинкера, проведенное в работном доме, казалось бы, должно было служить достаточным свидетельством бесчеловечности этих учреждений; и все же Брамбл, говоря о достопримечательностях Эдинбурга, одобрительно отзывается и «о большом работном доме, где лишенные средств к жизни бедняки получают работу по своим силам и где все так толково устроено, что они могут содержать себя на труды рук своих, и во всей столице не увидишь ни одного нищего» (281). <…>

Значит ли это, что Смоллет нарушил логику развития этого характера, очерченного им столь рельефно, или счел нужным сломать и перестроить на полпути замысел своего романа? Навряд ли. Вернее предположить, что в противоречивых суждениях Брамбла объективно отразилась относительная неразвитость противоречий буржуазного общественного строя в Англии, стоявшей на пороге промышленного переворота. Герой Смоллета, гуманист-просветитель, мог, еще не греша против совести и здравого смысла, считать бедственные социальные казусы, подобные судьбе Хамфри Клинкера или Эдуарда Мартина, случаями единичными и вполне устранимыми.

Вместе с тем в романе Смоллета, возможно, заключалась и известная внутренняя полемика с сентиментализмом. Соглашаясь во многом и с Гольдсмитом, и со Стерном, Смоллет, мыслящий более исторически, понимает неизбежность перехода от патриархальных, отсталых форм хозяйствования, быта и нравов к новым, более развитым и сложным. Ни самые чувствительные ламентации, ни самые головокружительно-фантастические пируэты на любом «коньке» не остановят и не обратят вспять это

закономерное движение. Поэтому, многому научившись, в частности у Стерна, Смоллет придает юмору относительности (который играет огромную роль в «Путешествии Хамфри Клинкера») более объективный и социально осмысленный характер по сравнению с тем же юмором относительности в «Тристраме Шенди».

Комическая разноголосица (столь характерная для Стерна) и в «Путешествии Хамфри Клинкера» служит источником множества забавных контрастов, недоразумений, ошибок. Люди не понимают, а иногда и не хотят понимать друг друга. В то время как Брамбл с самыми благими намерениями вручает денежный подарок неимущей вдове, которой нечем прокормить умирающую дочь, его сестра, как фурия, врывается в комнату и обрушивается на бедного филантропа, попрекая его распутством и расточительством. Выше уже говорилось о тех превратных и разноречивых суждениях, предметом которых оказывались в романе и Клинкер, и Мартин, и особенно Уилсон-Деннисон младший. Еще чаще, однако, юмористические эффекты романа основаны на контрасте соседствующих, но разительно несхожих писем об одном и том же предмете.

Юная Лидия забывает даже о своей несчастной любви, описывая удовольствия светской жизни в Бате, «который поистине является земным раем». <…> (59–60).

А для раздраженных нервов и желчного темперамента ее дяди тот же самый Бат является источником непритворной досады. <…>

Иногда эта разноголосица порождает обдуманный сатирический эффект, как, например, в эпизоде посещения Сент-Джемского дворца, где наши путешественники видят двор и королевскую фамилию. Их спутник, мистер Бартон, молодой член парламента, весьма озабоченный своей карьерой, рассыпается в панегириках высоким особам. Но все его красноречие разбивается о невозмутимые, подчеркнуто обыденные реплики Брамбла. <…>

<…>

<…> Но, не довольствуясь этим, Смоллет помещает по соседству с письмом Джерри Мельфорда (где запечатлен этот диалог) письмо Уинифред Дженкинс, где эта горничная, захлебываясь от восторга, пишет, что «уже видела парк, и дворец Сент-Джемс, и шествие короля с королевой, и миленьких молодых принцев, и слонов, и полосатого осла, и всю остальную королевскую фамилию» (139), – перечень явно издевательский.

Но комическая разноголосица у Смоллета, в отличие от автора «Тристрама Шенди», не исключает ни движения

характеров, ни – что очень важно – углубляющегося взаимодействия между человеком и общественной средой. Мир чудаков из Шенди-Холла, несмотря на хронологические вехи, расставленные Стерном, был, в сущности, выключен из «большой Англии». Герои Смоллета, куда бы их ни заносили их резвые «коньки», совершают свое жизненное путешествие в рамках точных координат пространства и времени. Они видят перед собою историю в ее становлении и отчасти приобщаются к этому процессу. <…>

К концу романа Мэтью Брамбл уже не рвется к своим сельским пенатам в уединенный Брамблтон-Холл так безоглядно, как в начале своего путешествия. «Начинаю думать, что раненько я записался в пенсионеры по дряхлости, и глупо было искать здоровья в уединении и безделье, – пишет он доктору Льюису. – …Познал я также, что видеть новые лица столь же необходимо, как и дышать свежим воздухом, чтобы усилить циркуляцию жизненных сил, а сие есть залог и мерило хорошего здоровья» (403).

Слова эти – в контексте всего романа – воспринимаются, конечно, не только как «медицинское» заключение, но и как урок социальной философии. <…>

Как показывает его последний роман, Смоллет, усвоив многие уроки сентиментализма, в частности Стерна[6], не остановился на этом, а пошел дальше, преодолевая субъективизм своих «учителей». Он уловил и сумел воспроизвести взаимопереходы настроений, причуды, блажь, хандру, предубеждения, вызванные иной раз недоразумением или капризом. Эксцентрические характеры его первых романов кажутся застывшими в своей угловатости по сравнению с гораздо более живыми и подвижными характерами «Путешествия Хамфри Клинкера». Его реализм обогащается представлением о том, как непредвиденно изменчива картина объективного мира в зависимости от особенностей ее индивидуального, субъективного восприятия.

Но вместе с тем, в отличие от автора «Тристрама Шенди», Смоллет сохраняет в «Путешествии Хамфри Клинкера» эпическую широту «романа большой дороги». Социальная панорама действительности, под какими бы различными углами зрения ни воспринималась она его персонажами, живет в книге Смоллета своей объективной жизнью, воздействуя на людей и изменяемая ими. Черты историзма проявляются в особом внимании романиста к *своеобразию* быта, нравов, экономического уклада, природы и культуры различных областей, городов, усадеб и сел, по которым путешествуют его герои. Материалы, которыми

располагает Смоллет, социальный историк Великобритании 1760-х годов, так богаты и так живо интересуют его самого, что он даже готов иногда нарушить художественную меру, лишь бы ввести их в повествование. Многие из «шотландских» писем Брамбла сбиваются иногда то на путеводитель, то, как мы уже отмечали, на экономический трактат. Но это противоречие между новым социально-историческим содержанием и уже не вполне вмещавшей его формой просветительского романа было признаком роста, свидетельством того, что Смоллет как мыслитель и художник опережал свое время и предугадывал будущий этап развития романа.

Многое в «шотландской» части «Путешествия Хамфри Клинкера» уже предвосхищает «шотландские» романы Скотта. Это относится и к пейзажам, не только подробно, но и с чувством *поэтической* их прелести воспроизводимым Мельфордом и Брамблом, но и к картинам нравов, исполненным национальным колоритом. Таковы, например, в «Путешествии» народный обряд похорон; сцена шотландской охоты; обед, который дали своим знатным клиентам эдинбургские посыльные; курьезные отношения, сложившиеся между мистером Кэмпбелом и его клановыми вассалами, от которых этот помещик современного склада уже пытается откупиться, тяготясь древними родовыми обычаями; «плачевное состояние» горцев, у которых законом отнято право носить оружие и даже традиционную юбочку из «тартана».

Смоллет действительно предвосхитил некоторые тенденции социально-исторического романа, впоследствии развитые Скоттом; и можно согласиться с его биографом Нэппом, считающим, что «Путешествие Хамфри Клинкера» – «шедевр… убеждающий всех, кто прочел его, что если бы его автору суждено было прожить еще десять лет в полном здоровье, он превзошел бы наивысший уровень, достигнутый в их замечательных творениях Фильдингом и Стерном»[7]. Так в недрах просветительского романа, отразившего начало глубокого переворота в общественно-экономическом укладе страны, уже наметились черты романа XIX в.

(*Елистратова А. А.* Поздний Смоллет // Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. Гл. VIII. С. 379–397)

Примечания

[1] Недаром и молодой Мельфорд, и его дядя чувствуют себя как дома в Шотландии. Джерри сразу же уловил знакомые ему слова и звуки в гэльском языке шотландских горцев; речь их, как

и весь уклад жизни, заставляет его вспомнить родные места. «Здесь в горах, – пишет он, – крестьяне очень напоминают крестьян валлийских и видом своим и нравами, жилища их также сходны. Все, что я вижу, слышу и чувствую, кажется мне валлийским <…>». *Смоллет Т.* Путешествие Хамфри Клинкера / пер. А. Кривцовой. М., 1953. С. 289. В дальнейшем роман цитируется поэтому изданию – в тексте указывается страница.

[2] На эти смысловые ассоциации обратил внимание Гольдберг (см.: *Goldberg M. A.* Smollett and the Scottish School: Studies in Eighteenth-Century Tought. Albuquerque, 1959. P. 171).

[3] Как указывает Гольдберг, само заглавие романа, помимо своего первого (сохраненного и русским переводом) значения, имело на языке XVIII в. и второй смысл: «устройство» или «вызволение» Хамфри Клинкера, что подтверждает гипотезу об особо важной роли, которую играла судьба этого героя в общем замысле романа Смоллета (*Goldberg M. A.* Op. cit. P. 153). Добавим, что заголовок мог иметь и третье, юмористическое значение: «проворство» или «ловкость» Хамфри Клинкера (который, усердствуя не по разуму, действительно совершает с самыми лучшими намерениями множество забавных промахов). Таким образом, само заглавие романа представляло собой шутку-головоломку, вполне в духе стернианского юмора.

[4] Характерно объяснение самого Хамфри Клинкера, что «взойти на кафедру побудили его пример и успех некоего ткача, славного проповедника, имевшего много последователей» (175).

[5] Романист даже заставляет Брамбла переписать и послать своему другу Льюису «Оду реке Левен», «сочиненную мистером Смоллетом, который родился на берегах ее» (299).

[6] В достопамятной сценке «Сентиментального путешествия» Йорик-Стерн бесцеремонно насмехался над Смоллетом: «Ученый Смелфунгус пропутешествовал из Булони в Париж – из Парижа в Рим – и так далее: – но он отправился в путь, страдая сплином и разлитием желчи; и все предметы представали его взору в ложном свете и искаженном виде. – Он издал свои путевые заметки, но в них содержался только отчет о его ужасном самочувствии. <…>

Я снова встретил Смелфунгуса в Турине; он возвращался домой и рассказал мне печальную повесть своих злоключений… С него живьем сдирали шкуру, его терзали и мучили хуже, чем св. Варфоломея, на каждой почтовой станции… – Я расскажу это, – вскричал Смелфунгус, – всему свету… – Лучше расскажите это, – сказал я, – вашему врачу» (*Sterne L.* Works. Edinburgh, 1872. P. 218). Стерн полагал, что наповал сразил педанта Смелфунгуса этой эпиграммой. Не тут-то было! Смоллет сыграл над своим

противником самую неожиданную шутку. Спроецировав в образ Мэтью Брамбла черты собственного характера и душевного склада, он осуществил в «Путешествии Хамфри Клинкера» одновременно и свое намерение, и злой совет Стерна. Брамбл действительно пишет все время своему врачу, и его «сплин и разлитие желчи» нередко сказываются в предвзятости его впечатлений; но сама эта предвзятость становится предметом художественного реалистического изображения и получает психологическое обоснование; в конце концов письма Брамбла, как и весь роман, по праву адресованы «всему свету».

[7] *Knapp L. M.* Tobias Smollett. Prinston, 1949. P. 320. <…>

Вопросы и задания

1. Дайте трактовку образа заглавного героя, его имени и роли в романе Смоллета «Путешествие Хамфри Клинкера».

2. Какие проблемы «большого мира», по мысли А. А. Елистратовой, поднимает Смоллет в своем романе?

3. Поясните, что означает используемый автором работы термин «юмор относительности», и приведите примеры его применения из текста романа Смоллета.

4. К какому типу романа автор работы относит «Путешествие Хамфри Клинкера»?

5. В чем, по мысли исследователя, Смоллет в «Путешествии Хамфри Клинкера» предвосхищает романы Вальтера Скотта?

Томас Грей (1716–1771)

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент из монографии В. Э. Вацуро. Обратите внимание на характеристику тематики и поэтики элегии Грея и ее связь с традицией.

В. Э. Вацуро
«Сельское кладбище» и поэтика «Кладбищенской элегии»

И Аббт, и Гердер в своих комментариях называли «Элегию, написанную на сельском кладбище» («Elegy written in a country Churchyard», 1751) Т. Грея в качестве классического образца чувствительной элегии, описывающей особый тип отношений в человеческом обществе. На протяжении десятилетия это стихотворение (вплоть до наших дней едва ли не самая популярная, хрестоматийно-известная элегия на английском языке) успело получить общеевропейскую известность. Полный русский перевод его появился в 1785 г., и за последующие пятнадцать лет к нему возвращались еще четыре раза – кн. Ф. Сибирский, П. Б. Козловский (в прозе), Жуковский и П. И. Голенищев-Кутузов[1].

Но помимо широкой популярности «Элегии» Грея было еще несколько обстоятельств, предопределивших выбор Жуковского. Прежде всего в ней манифестировались центральные темы сентименталистской эстетики и философии: тема «естественного» и «чувствительного» человека, тема природы и – едва ли не самое важное – социальная тема внесословного равенства. Последняя звучала уже в начальных строфах, где шла речь о сельских Кромвелях и Мильтонах, чей гений не имел возможности развиться; неизвестный юноша (нередко воспринимавшийся как образ самого элегического героя), адресат заключавшей элегию знаменитой «Эпитафии», являлся читателю как иллюстрация этой общей идеи. <…>

<…>

<…> Особенностью подлинника была его типологическая репрезентативность. Элегия Грея сконцентрировала в себе предшествующую традицию; в ней были отобраны и сведены в единый фокус характерные для жанра художественные средства. Традиционность «Элегии, написанной на сельском кладбище» – общепризнанная и существенная черта ее поэтики; даже

английские учебники определяют стихотворение как «мозаику суггестивных фраз и идей, заимствованных из разных литератур»[2], и видят в этом одну из причин его широкого успеха. Эта характеристика, излишне категоричная, лишь отчасти смягчается в специальных исследованиях, посвященных Грею. «Сплетение реминисценций и полуреминисценций», – пишет о его элегии К. Брукс, приводя аналогии из Мильтона, Прайора и др.[3] Дж. Дрейпер устанавливает зависимость Грея от многочисленных авторов надгробных элегий[4]. Наконец, в специальной работе Э. Рид о литературной предыстории «Сельского кладбища» названы десятки имен поэтов, давших Грею материал[5]. Грей вырастал из традиции, но, заимствуя, он придавал «похищениям» ту степень художественного единства и завершенности, которая и делала его стихотворение своеобразным венцом этой традиции и классическим образцом «кладбищенской элегии»[6]. Упрек в неоригинальности, адресованный индивидуально Грею, исторически был также не вполне основателен, хотя бы потому, что его предшественники в свою очередь заимствовали те же мотивы. <…>

Заимствованные элементы получают индивидуальную аранжировку, и это норма, потому что произведение не есть сумма элементов и они не сложены, а интегрированы контекстом. <…> Грей работал над своей элегией долго и целенаправленно, стремясь соблюсти эстетические условия, которые уже были выдвинуты английскими теоретиками и поэтами; в значительной степени они были учтены затем немецкими и французскими теоретиками жанра. Так, Грей исключает антитезы, мифологическую образность и почти не пользуется историческими ассоциациями. В то же время он ясно видит специфику именно поэтического языка, отличного от языка прозы; только во французской поэзии, считает он, стирается разница между тем и другим. Поэтический язык «Элегии, написанной на сельском кладбище» приближен к общеупотребительному и лишь слегка архаизирован; одновременно Грей пользуется и системой обобщенных образов, не имеющих индивидуальных черт. Это обстоятельство, как и некоторые черты поэтики «Элегии», например широкое употребление абстрактных понятий, нередко олицетворяемых, – наследие просветительской поэзии; романтики, а вслед за ними и критики вплоть до нашего времени постоянно упрекали Грея в том, что его собственный язык есть язык рационалистической «прозы»[7].

<…>

В эстетическом основании «кладбищенской поэзии» <…>

лежит понятие суггестии.

Суггестия – «подсказывание», «внушение», «наведение», стремление «вызвать в нас представления, не называя их»[8], – в той или иной степени присуща всякому поэтическому слову, в особенности в новой и новейшей лирике. <…>

<…>

Подобно «Элегии» «Сельское кладбище» [Жуковского] начинается пейзажной экспозицией, носящей метафорический характер, однако семантика здесь много сложнее; она даже в общем виде не может быть сведена к аллегорическому иносказанию. Это совершенно реальный вечерний сельский пейзаж, но с закрепленным эмоциональным ореолом.

В этом пейзаже с особым вниманием разработан пространственно-временной план. Дело в том, что Грей описывает не вечер, а наступление вечера; он шаг за шагом развертывает картину в пространстве и во времени, рассчитывая последовательность пейзажных описаний; каждое из них он начинает с пространственного образа и заканчивает значимой деталью, обозначающей новую временную фазу. Читатель как бы становится свидетелем постепенного наступления сумерек: вначале он видит удаляющееся стадо и земледельца, окончившего работы; затем в пустынном воздухе проносится вечерний жук и уже только издали слышатся колокольчики стада; наконец наступает ночь и вступает в свои права сова на увитой плющом башне[9]. Это последовательно развивающийся аудио визуальный лирический сюжет, и его-то воспроизводит Жуковский в редакции 1802 г.:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает…
Повсюду тишина, повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой[10].

Живописная конкретность пейзажа здесь ослаблена не только

по сравнению с оригиналом, но и по сравнению с первой редакцией, зато тщательно сохранены пространственно-временная характеристика, греевские временные и уступительные с временным значением наречия (now, save – «уже», «лишь»), равно как и анафорические повторы, не дающие распадаться четверостишиям и создающие иллюзию постепенного наступления сумерек. Столь же внимателен оказывается Жуковский и к другим существенным особенностям исходного поэтического текста. Естественно, он не копирует их слепо. Так, он с необычайной смелостью отказывается от предельно выразительной первой строки: «Te curfew tolls the knell of parting day» («Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает» – редакция 1839 г.), где сонорные «1» вместе со звонкими создают звукообраз ударов колокола, потому что ему нужен иной звукообраз – «вечерней тишины»; он строит первую строфу на слабых интервокальных «j», сменяемых затем глухими и шипящими, инструментованными в третьей строке мягкими «л»; он жертвует и сильной афористической четвертой строкой («мир оставляя молчанью и мне» – редакция 1839 г.)[2], потому что хочет сохранить плавность семантического и мелодического движения и перенести центр тяжести на эмоциональные определения («усталый», «медлительный», «спокойный»). <…>

<…>

<…> Пейзаж «кладбищенской элегии» <…> должен подготавливать элегическую ситуацию меланхолического размышления и уединенного созерцания. Поэтому он не аллегоричен, не символичен, а суггестивен. Он должен создавать эмоциональную атмосферу «сладкой меланхолии».

Отсюда эстетическое «повышение» пейзажной экспозиции. Ландшафт реален, но обобщен и строится на нескольких значимых деталях. Одна из них – вечернее освещение. Элегический вечерний пейзаж почти всегда включает упоминание заходящего солнца <…>.

<…>

<…> Самое понятие «вечер» обозначает неустойчивое состояние между двумя стабильными, фиксированными отрезками суток – днем и ночью. Избрав этот момент «перехода» от дня к ночи, от «деятельности» к «покою», элегия еще более подчеркивает лексико-грамматическими средствами самый процесс протекания времени, делая читателя его соучастником, продуцируя сопереживание.

В центре этого пространственно-временного универсума находится созерцающий и размышляющий элегический герой. Чаще всего он статичен; он представлен стоящим или сидящим.

<…> Смена картин происходит, однако, и при статическом положении героя: она достигается последовательностью описания. Картины эти – элементы пейзажа – неравноценны; среди них есть одна, наиболее значимая, давшая название всему жанру и являющаяся как бы центром кристаллизации размышлений героя. Это «руина» – замок, гробница, кладбище, монастырь.

<…>

Аббт и Гердер проницательно замечали, что психологическая основа меланхолической элегии – «сознание уверенности». Поэту следует остерегаться, чтобы аксессуары смерти – погребальный звон, похоронная музыка – не сделались слишком мрачными и не вызывали страха вместо сладкой меланхолии, того «sanfe Gefühl», который составляет господствующий тон элегической поэзии[11]. Элегия закрепляет за «замком», «руиной», «гробницей», «кладбищем» близкую образную семантику и единый круг психологических ассоциаций – не страшных и тревожных, а меланхолических. В «Могиле» («Te Grave», 1743) Р. Блэра, очень популярном «кладбищенском» стихотворении, во многом предвосхитившем элегию Грея, мы еще встретим устрашающие детали, которые в дальнейшем найдут себе место в готическом романе; таковы, например, призраки, являющиеся при свете луны. <…> Исследователи Грея отмечали как характерную особенность, что в его элегии нет описания кладбища в собственном смысле; темой оказывается не кладбище, а то, что может увидеть стоящий на кладбище человек: «блеющие стада, медленно бредущие через луг», скрывающийся в сумраке пейзаж, увитая плющом башня, откуда слышатся крики совы. «Даже мертвые, когда поэт обращается к ним специально, описываются <…> как если бы они были живыми»[12]. Это – «сентиментальная» концепция смерти в противоположность «френетической» <…>.

<…>

<…> Исследователи Грея, рассматривая вопрос о композиции его элегии, вводят понятие «перспективы» как структурообразующего элемента. «Повествователь» смотрит на окружающие его сцены, затем вспоминает о «праотцах» деревни, предается размышлениям о проблемах добра и зла, жизни городской и сельской; наконец, его взор обращается на себя самого, и в выстроенной «перспективе» появляется конечная эпитафия[13]. Справедливость наблюдения бесспорна; однако невозможно отвлечься от качественного содержания этой «перспективы» или пространственно-временного универсума, в который погружен «повествователь». Из «Элегии, написанной на сельском кладбище» нельзя исключить кладбище, заменив его

чем-либо другим: оно образует в ней семантический центр.

<…>

(*Вацуро В. Э.* «Сельское кладбище» и поэтика «кладбищенской элегии» // Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. Гл. 3. С. 48, 50–52, 54–57, 59–60, 63)

Примечания

[1] См.: *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 247–249, 274–275.

[2] См.: *Needleman M. H., Otis W. B.* An Outline-History of English Literature. 2nd ed. New York, 1955. Vol. 2. Since Milton. P. 417–418.

[3] *Brooks C.* Te Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry. New York, [1947]. P. 107.

[4] *Draper J. W.* Te Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. New York, 1929. P. 309 f.

[5] *Reed A. L.* Te Background of Gray's Elegy: A Study in the Taste for melancholy Poetry. 1700–1751. New York, 1962. P. V.

[6] См.: *Golden M.* Tomas Gray. New York, 1964. P. 66–78.

[7] Подробный анализ «Элегии» как образца жанра см.: *Jack I.* Gray's «Elegy» re considered // From Sensibility to Romanticism: Essays presented to Frederick A. Pottle. New York, 1965. P. 139–169.

[8] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928. С. 189.

[9] *Martin R.* Essaisur Tomas Gray. London; Paris, 1934. P. 418.

[10] *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 3.

[11] *Herder L. G.* Sammtliche Werke: Zur schonen Literatur und Kunst. T. 2. Fragmente zur deutschen Literatur. 2-te und 3-te Sammlung. Stuttgart; Tubingen, 1827. S. 290 f.

[12] *Brooks C.* Op. cit. P. 108–109.

[13] См.: *Brady F.* Structure and Meaning in Gray's «Elegy» // From Sensibility to Romanticism. P. 177–189.

Вопросы и задания

1. Каковы основные темы «Элегии, написанной на сельском кладбище»?

2. В чем состоит типологическая репрезентативность элегии Грея?

3. Опираясь на суждения исследователя, охарактеризуйте композицию «Элегии».

4. Дайте краткую характеристику особенностей и функций пейзажа в «кладбищенской элегии».

5. Какие особенности элегии Грея свидетельствуют о

классицистских тенденциях его творчества и какие – о его новаторстве?

Оливер Голдсмит (1728–1774)

Предтекстовое задание

Познакомьтесь с отрывком из предисловия А. Г. Ингера к избранным произведениям Голдсмита, обращая особое внимание на характеристику жанровой природы, композиции и тематики романа «Векфилдский священник» и поэмы «Покинутая деревня».

А. Г. Ингер
Оливер Голдсмит (1728–1774)

<…>

Восемнадцатый век в английской литературе был в первую очередь веком так называемого нравоописательного романа: сначала приключенческого (Дефо), повествующего о странствиях по городам и весям и злоключениях одинокого и часто безродного героя, о его жизненных невзгодах и борьбе за существование в этом суровом мире. Несколько позднее появляется роман семейный (Ричардсон), повествовавший о том, что всякого рода опасности подстерегают человека не только в житейских странствиях и что жизненные драмы могут происходить и в замкнутом пространстве одного дома, при небогатом внешними событиями существовании – драмы семейные, нравственные; местом действия их стала английская помещичья усадьба или жилище какого-нибудь почтенного буржуазного семейства. Затем у Филдинга оба эти типа повествования соединились в пределах одного романа, и в его «Истории Тома Джонса, найденыша» изображение семейных нравов английского дворянства средней руки и лондонского света сочетается с миром приключений, с неожиданными дорожными встречами и быстро сменяющими друг друга эпизодами, в которых, как в калейдоскопе, мелькают люди всех званий и профессий.

Небольшой в сравнении с пухлыми английскими романами той поры роман Голдсмита, в сущности, почти завершает собой плодотворный путь, проделанный его предшественниками в этом жанре. Появившаяся вслед за тем книга Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» – это уже пародия на такого рода романы, на их сюжеты, композицию, принципы обрисовки характеров, одним словом, это уже принципиально иной взгляд на мир. Книга же Голдсмита ничем (кроме разве размеров), на первый взгляд, от других подобных романов не отличается. «Векфилдский

священник», в сущности, тоже семейный роман – ведь в нем повествуется о бедствиях, выпавших на долю семейства сельского пастора Примроза. И здесь мы встречаем знакомых нам по другим романам персонажей – деревенского помещика, священника, вельможу и, конечно же, бедного молодого человека, отправляющегося на поиски удачи, меняющего десятки профессий, чувствующего себя игрушкой в руках судьбы, доведенного до отчаяния, но все же спасающегося на краю гибели и получающего в награду за свою нравственную стойкость руку возлюбленной, а заодно и ее изрядное приданое. Ведь такова была судьба и героев Филдинга – Джозефа Эндрюса и Тома Джонса, и героя Смоллета – Родерика Рэндома, но, чтобы рассказать о ней, эти писатели извели сотни страниц, а у Голдсмита все это рассказано в одной небольшой главе. Перед нами словно конспект ходовой ситуации. И здесь, в этом романе, казалось бы, господствует его величество случай, причем главным образом в самых последних трех главах, когда автор с плохо (быть может, намеренно плохо) скрываемой поспешностью начинает вызволять своих героев из беды и нагромождает такое количество счастливых совпадений, что невольно начинаешь думать: а не посмеивается ли он над «любезным читателем»? И здесь традиционный счастливый финал, в котором порок наказан, добродетель торжествует и дело кончается свадебным пиршеством.

По своей композиции роман отчетливо делится на две половины, очень друг от друга отличающиеся. В первой повествуется о том, как, потеряв все состояние, Примроз вынужден был покинуть насиженное гнездо, расстаться с любимым сыном Джорджем и, переехав со всем своим семейством в обычную крестьянскую хижину, начать жизнь, значительно отличающуюся от прежней. Теперь он не только пастырь, наставник своих прихожан, но, как любой из них, сам вместе с сыном Мозесом трудится в поле от зари до зари; он – священник и крестьянин одновременно со всеми вытекающими из этого последствиями, но только эти реальные последствия скажутся лишь во второй половине романа. В первой же его половине, как, впрочем, и в строках поэмы «Покинутая деревня», изнурительный труд в поле и тяготы бедности, в сущности, остаются за пределами повествования. Вместо этого крупным планом показаны невинные повседневные заботы и невинные простодушные радости. Семейство Примроза вскоре как будто смиряется со своим новым положением, не унывает и находит немало поводов, чтобы веселиться. Это семейный роман, но только представленный в виде пасторали и на пасторальном

фоне, потому что и вокруг все дышит благополучием и покоем. Поселяне живут в первозданной простоте и умеренности, трудятся «весело и охотно», не ведают «ни нужды, ни убытка», а по праздникам предаются развлечениям. Читая все это, невозможно и предположить, что здесь произойдут столь драматические события и что этот мирный уголок принадлежит негодяю Торнхиллу.

А пока перед нами – замкнутый, патриархальный, не чуждый мещанского самодовольства и суетного тщеславия семейный мирок. Читателю исподволь как бы внушается мысль: главное не в том, много или мало у человека денег, а в том, чтобы на сердце у него было спокойно и совесть была чиста и чтобы он выполнял свой долг пахаря и семьянина.

В этой почти начисто лишенной событий жизни («…все наши приключения совершались подле камина, а путешествия ограничивались переселением из летних спален в зимние и из зимних – в летние») каждый пустяк неизбежно приобретает в глазах людей непомерную важность. Вот почему, например, о достоинствах крыжовенной настойки – гордости семейной кухни – Примроз повествует «со всей беспристрастностью историка». Здесь играют в лото и в фанты и в еще более незамысловатую игру «Где туфелька?» и целую неделю изощряют свою изобретательность, чтобы без особых затрат затмить своим нарядом других прихожанок во время воскресной проповеди; здесь нет особых умственных интересов или особых духовных устремлений. Даже сам Примроз достаточно прост, а уж его близкие и того более.

Возможно, такие картины показались бы читателю приторными, а тон повествования чересчур умилительным, если бы не юмор, пронизывающий все эти главы, если бы не смехотворные ситуации, в которые то и дело попадают персонажи и в том числе и Примроз, который хотя и мнит себя человеком проницательным, однако простодушен, как дитя. Мозес, отправившийся на ярмарку, чтобы продать жеребца и купить верховую лошадь, и принесший вместо этого двенадцать дюжин зеленых очков; сам Примроз, в свою очередь отправившийся продавать мерина и попавшийся на удочку тому же самому мошеннику, – эти и многие другие эпизоды запоминались поколениями английских читателей с детства, точно так же, как приключения Сэмюеля Пиквика и его приятелей и присловья Сэма Уэллера из романа Диккенса.

Юмор фактически исподволь разрушает пасторальную идилличность этих картин, а кроме того, он дает нам возможность ощутить позицию автора. А отношение автора к этой

картине двойственно и вовсе не совпадает с отношением рассказчика, о чем читателю ни на минуту не следует забывать. Автору многое здесь дорого и знакомо с детства, однако его собственный духовный кругозор и жизненный опыт намного богаче, и он взирает на эту пастораль, в которой сотня правдивых деталей, придающих ей видимость достоверности, с доброй снисходительной усмешкой. Он понимает всю хрупкость относительного благополучия своих героев, недолговечность и, если угодно, призрачность этой идиллии, но предпочитает ее тому миру, который населен людьми, подобными помещику Торнхиллу, миру людей циничных и безжалостных, который потом все же вторгается в эту идиллию и губит семью Примроза.

Но как понять отношение Голдсмита к своему герою и к событиям романа? «Векфилдский священник» написан от первого лица, как, впрочем, и большинство романов Дефо, например. Однако за сорок лет, отделяющих Примроза от Робинзона, литература накопила столько наблюдений над «человеческой природой», как любили говорить просветители, и разрушила столько абстрактных представлений о ней, что это не могло не отразиться на художественной манере повествования.

В романе Голдсмита позиция рассказчика, его оценки и самооценки, его повествовательная интонация, отношение автора к герою и восприятию читателя сместились, пришли в движение и даже утратили прежнюю неколебимую определенность. Писатель понимает, что человек может заблуждаться в оценках своих и чужих поступков, может помимо воли выдать истинное положение вещей, в котором он сам не отдает себе отчета. Автор уже не берет на себя труд объяснять все поступки и мысли героя, поскольку, видимо, не считает, что это так легко можно сделать с помощью логики, а подчас и попросту сбивает читателя с толку и ставит его в тупик, так что с ним, что называется, надо держать ухо востро. В XIX главе, например, попав в дом незнакомого, но гостеприимного джентльмена, любящего потолковать о политике, Примроз с жаром высказывает ему свои взгляды на политический строй Англии, и читателю очень трудно не отождествлять эти мысли с убеждениями самого автора. Думается, что для этого действительно есть основания, потому что примерно то же самое он выскажет впоследствии уже от своего имени в том же «Путнике». Однако в конце главы выясняется, что Примроз попал впросак и что его собеседник – самозванец, нахальный лакей, выдававший себя за своего барина, и эта ситуация неизбежно бросает иронический отсвет на всю предшествующую сцену, а значит, и на, казалось бы, такой серьезный предмет разговора. Зачем же понадобилось Голдсмиту снижать то, что говорилось

выше? Не следствие ли это некоторой утраты писателем-просветителем надежд на возможность благодетельных общественных перемен? Не означает ли это некоей горестной и остужающей иронии над столь патетическим и серьезным отношением своего героя, а отчасти и своим, к такого рода материям?

Вначале кажется, что Примроз вполне объективно повествует нам о себе и своем семействе и прекрасно разбирается в достоинствах и недостатках окружающих, хотя в его благодушном тоне нет-нет да и ощущается некоторое самодовольство. Он пока, как и автор, стоит *над* событиями и любовно, но со снисходительным юмором описывает свой семейный мирок. Но при внимательном чтении мы начинаем обнаруживать, что Примроз, сам того не замечая, себе противоречит. Так, например, вначале он объявляет, что жена ему досталась кроткая и домовитая, и не прочь внушить нам, что сам он был повелителем и непререкаемым авторитетом среди своих домашних, однако потом он роняет замечание, что на собственном опыте изведал, что пора ухаживания – самая счастливая, и постепенно мы убеждаемся, что им вертят в доме, как хотят. Потом обнаруживается, что он тоже тщеславен и тоже вопреки своим нравоучениям рьяно участвует в осаде богатого жениха-помещика, хотя сердце Примроза не лежит к нему. Теперь он сам все чаще попадает впросак, становится мишенью для юмора автора, но делается это неприметно; читателю необходимо самому сопоставлять факты и то, что говорит о них Примроз, чтобы понять это отношение автора. Голдсмит как бы внушает читателю мысль: не будьте слишком суровы к Примрозу, ведь он весь на виду, а на всякого мудреца довольно простоты. Но во второй половине романа, когда комическая идиллия сменяется драмой, Примроз утрачивает и благодушный тон, и снисходительную иронию, теперь он повествует о событиях *изнутри* с пафосом мученика, он преображается у нас на глазах, высвобождаясь от всего мелкого, наносного, страдание делает его чрезвычайно проницательным (как хорошо понимает он теперь состояние своей опозоренной дочери), и все лучшие стороны его натуры теперь торжествуют.

И все же именно Примроз, каков он ни есть, со всеми своими слабостями, более других героев симпатичен автору. А ведь еще недавно такие качества были отнюдь не в чести у авторов и читателей. Но дело в том, что столь ценимый просветителями Разум к тому времени в реальной действительности был уже изрядно скомпрометирован и обернулся прозаическим здравым смыслом, эгоистической расчетливостью и цепким практицизмом.

Вот почему главным мерилом нравственной оценки человека в романе служит не столько разумность, при всем почтении к ней автора, сколько доброта, отзывчивость, умение прислушиваться к голосу своего сердца. Люди разнятся друг от друга богатством, положением в обществе, ученостью, но способность страдать и радоваться не зависит от этих различий, и в этом бедняк не отличается от вельможи или философа. Так культ сердца и чувства приобретает отчетливо демократический смысл.

Однако в мире эгоизма и корысти нельзя обнажать свои чувства, не рискуя стать жертвой обмана или мишенью для насмешек. Добрый бескорыстный поступок – аномалия, вызывающая подозрение. Потому-то благородная непрактичность, бросающая вызов здравому смыслу, и гуманность, не размышляющая, во что ей обойдется добрый поступок, становятся столь дороги английским романистам, начиная с Филдинга. И если на первом этапе Просвещения популярный в Англии «Дон Кихот» служил Разуму примером сумасбродства, то теперь наивность, доходящая порой до чудачества, доверчивость, преданность своим нравственным убеждениям полемически противопоставляются здравому смыслу и торжествуют над ним – пусть только на страницах романов, пусть лишь моральную – но все же по бед у.

Донкихотство вызывает теперь симпатию. Люди рассудительные, сообщив Примрозу о том, что он разорен, советуют ему умерить свой пыл, сыграть сначала свадьбу сына, а уж потом, когда тот заполучит приданое невесты, спорить с ее отцом относительно единобрачия духовенства сколько душе угодно. Что же делает герой Голдсмита? Он мчится известить будущего родственника о случившемся и спорит с ним еще яростнее. Ведь речь идет о его убеждениях! В итоге свадьба сына не состоялась, и последняя надежда поправить дела семьи рухнула. С точки зрения здравого смысла это безрассудство, но тем и дорог автору Примроз, что ради принципа, пусть в данном случае нелепого, он готов пожертвовать материальным благополучием. Позже, руководствуясь чувством нравственной правоты, Примроз бросает вызов помещику, от которого он зависит. Силы настолько неравны, что поступок Примроза выглядит самоубийством, но именно теперь комический чудак преображается и вызывает уже восхищение и сострадание.

Вторая половина книги по всем используемым в ней сюжетным ситуациям – уже роман приключенческий, или, как его еще называют, роман дороги. Здесь есть бегство одной дочери и похищение другой, погоня, неожиданные встречи и узнавания и неожиданные повороты сюжета, есть даже и мнимая смерть, и,

конечно же, как в любом повествовании такого типа, герой (а здесь чуть не вся семья) оказывается в тюрьме. Но то, что в большинстве романов служило главным образом одной цели – заинтриговать читателя, сделать книгу как можно более занимательной, – здесь производит такое впечатление, как будто автор хотел продемонстрировать, сколь мастерски он владеет техникой такого повествования, и даже несколько этим бравирует, словно говоря читателям: если вам по душе такого рода занимательное повествование – что же, извольте.

Еще более явно ироническое отношение автора чувствуется в самом финале романа, где после тюремной проповеди Примроза начинается движение сюжета вспять, как если бы киноленту стали крутить в обратную сторону, и благополучие и доброе имя всех членов семьи восстанавливается. Здесь все построено на одних случайностях и выглядит совсем неправдоподобно. Автор словно предвидел возможность такого упрека, и, предупреждая его, Примроз оправдывается тем, что и в жизни таких чудесных совпадений сколько угодно. Между тем несколько ранее, в рецензии на один «дамский» роман, Голдсмит писал: «Однако, чтобы утешить нас во всех этих несчастьях, дело кончается двумя или тремя очень выгодными партиями; и там уж всего до пропасти – денег, любви, красоты, дней и ночей настолько счастливых, насколько можно пожелать; одним словом, еще один набивший оскомину финал современного романа». Как же совместить такое противоречие? Думается, что в финале «Векфилдского священника» определенно наличествует пародийный подтекст: автор лукаво посмеивается над штампами жанра и читательского восприятия. Роман словно бы подводит итог многим приемам повествования и показывает, что в таком виде эти приемы себя уже исчерпали.

Впрочем, неправдоподобен здесь не только финал. Лишь в вымышленном мире патриархальной идиллии мог существовать и великодушный спаситель Примрозов – сэр Уильям Торнхилл, скрывающийся до поры до времени под именем Берчелла. Неужели Голдсмит в самом деле верил в жизненность своего персонажа или надеялся уверить в том читателей? О нет. Он знал, чему поверят и чему не поверят его читатели, но как просветитель и моралист считал необходимым показать одновременно и то, что есть, и то, что должно быть в жизни, должно торжествовать в ней, что отвечает нравственному чувству именно демократического читателя, – победу униженных и оскорбленных над насилием и пороком. У читателя искушенного такая наивность могла вызвать лишь снисходительную улыбку, читателю простому эта победа маленьких людей была морально

необходима, как нужна была вера в воздаяние, пусть загробное. В данном случае уязвимость замысла вызвана, как это ни парадоксально, демократизмом Голдсмита, его точным пониманием мироощущения крестьянина, бедняка.

Но вторая часть романа, как и вся книга в целом, написана отнюдь не ради занимательности; именно здесь наиболее отчетливо проступает ее главная тема – тема трагической беззащитности маленького человека, бедняка в условиях современной ему Англии. От безоблачной идиллии первой части не остается и следа, здесь торжествует суровая реальность, а комический чудак Примроз превращается в фигуру трагическую. Такого перехода нет ни в одном другом английском романе XVIII века, как не сыщешь в них и такой проповеди, какую произносит в тюрьме отчаявшийся Примроз. Он говорит в ней о несостоятельности философии, бессильной облегчить страдания обездоленных, и о том, что одна только религия способна доставить бедняку утешение, он проповедует терпение и все свои надежды возлагает на загробную жизнь. Проповедь эта, без сомнения, связана с ощущением кризиса просветительской философии, оказавшейся бессильной перед многими реальными противоречиями и проблемами, которые выдвигала новая буржуазная эпоха. Но ведь одновременно в этой проповеди есть и такие слова: «Кто хочет познать страдания бедных, должен сам испытать жизнь и многое претерпеть. Разглагольствовать же о земных преимуществах бедных – это повторять заведомую и никому не нужную ложь… Никакие потуги самого утонченного воображения не могут заглушить муки голода, придать ароматную свежесть тяжкому воздуху темницы, смягчить страдания разбитого сердца. Смерть – пустяки, и всякий в состоянии перенести ее, но муки, муки ужасны, их не может выдержать никто». При такой постановке вопроса становилось ясно, что тот путь, на котором до того времени искал решения общественных и социальных зол английский просветительский роман, путь нравственной проповеди – себя не оправдал, и книга Голдсмита и в этом отношении в какой-то мере подводила итог поискам нравоописательного романа XVIII века.

Поэтическое наследие Голдсмита, как уже говорилось, очень невелико, всего каких-нибудь три десятка стихотворений, а если вычесть из них то, что было написано на случай (прологи и эпилоги к спектаклям, например), то и того меньше. Но в нем представлены почти все наиболее распространенные жанры английской поэзии, сменявшие друг друга на протяжении XVIII века, в ее движении от просветительского классицизма к сентиментализму и романтизму. Серьезной в те времена

почиталась лишь та слава, которая основывалась на создании поэтических произведений и притом в серьезных жанрах. Такой была поэма Голдсмита «Путник», создавшая ему литературную репутацию в первую очередь среди знатоков и профессионалов. Ее следовало бы скорее назвать морально-философским размышлением в стихах, и образцом для нее, конечно, могла послужить поэма или, вернее, стихотворный трактат английского поэта начала XVIII века Александра Попа – «Опыт о человеке».

Произведение такого рода могло быть написано и в прозе, и если автор все же избирал стихотворную форму, то лишь для того, чтобы изложить свои размышления в более удобочитаемом и доступном виде и притом как можно более лаконично, чтобы самые важные мысли были выражены в афористически отточенной, легко запоминающейся форме. Поэт, как правило, старался, чтобы две рифмующиеся друг с другом строки (а писались такие поэмы десятисложным ямбическим стихом с парной рифмой), а если возможно, и каждая отдельная строка представляли собой законченную мысль, сентенцию, изящную и звучную, врезающуюся в память и сознание читателя. В такой поэзии слово почти никогда не бывало многозначным и уж никак не должно было давать читателю повод для различного его истолкования. Здесь должна была господствовать мысль, логика; в таких стихах автор широко пользовался риторическими приемами, сопоставлением и противопоставлением понятий и явлений, и если эти стихи имели целью вызвать эмоцию, то эмоцию скорее объективного, внеличностного характера. Голдсмит рассуждает в своем «Путнике» на излюбленную тему просветительской литературы: он сравнивает в ней природные условия, а также господствующие устремления и преимущества жизни разных народов Европы, чтобы решить, какой образ жизни предпочтительней и более всего может содействовать человеческому счастью. Однако поэма отнюдь не является еще одним упражнением на популярную тему. Она совершенно лишена выспренности, холодной риторичности, столь характерных для многих поэм просветительского классицизма, и более того, в ней с первых строк ощущается то, чего не встречалось прежде в поэмах такого рода: настроение – настроение печали, бесприютности, чувство заброшенности человека, которому негде приклонить голову и который нигде в этом мире не может быть счастливым. Притом лирический герой здесь очень автобиографичен, и сам Голдсмит этого не скрывает. Надо помнить, что к этому времени уже были созданы такие крупные произведения английской сентиментальной поэзии, как «Ночные думы» (1742–1745) Юнга и «Элегия, написанная на

сельском кладбище» (1751) Грея, и это не могло пройти бесследно для поэзии Голдсмита, но еще более повлияло и определило мироощущение этой поэмы само время – эпоха промышленного переворота.

Рисуя последствия чрезмерной погони за каким-нибудь одним благом в ущерб другим, Голдсмит, пожалуй, наиболее суров, когда он говорит о нравах наиболее развитых буржуазных стран той эпохи – Голландии и Англии, при этом он проницательно отмечает отчуждение людей друг от друга в обществе свободного предпринимательства, исчезновение всех тех связей, которые некогда их объединяли. Именно вследствие разочарования в возможностях буржуазного парламентаризма Голдсмит восклицает здесь, что зрелище шайки политиканов, сговорившихся называть английский строй свободным, в то время как пользуются этой свободой только они, заставляет его предпочитать монархию. И это совпадает с мнением Примроза, предпочитающего, чтобы им правил один тиран и чтобы находился он не под боком, а подальше – в столице. Вместе с тем Голдсмит далек здесь от того, чтобы в противовес миру богатства, корысти и политической демагогии цивилизованного общества идеализировать в духе руссоизма непритязательное нищенское существование одинокого землепашца. Полемические крайности Руссо были ему чужды. Судя по этой поэме, Голдсмит уже в начале своего пути не разделял оптимизма просветителей в отношении общественного прогресса; только в своей душе – и это очень характерно для мироощущения сентиментализма – человек может найти источник счастья, оно зависит не столько от вне его лежащих обстоятельств – законов и правителей, сколько от внутренних ценностей, заключенных в человеческом сердце. Наконец, в финале поэмы, в сущности, уже кратко обозначен замысел его второй поэмы – «Покинутая деревня», а образ бесприютного странника стал впоследствии излюбленным героем романтической поэзии.

«Покинутая деревня» – это поэма-элегия, излюбленный жанр сентиментальной поэзии; ее опубликование в 1770 году поставило автора в один ряд с крупнейшими поэтами Англии. Поэма и в самом деле представляла собой в некоторых отношениях явление исключительное, и в первую очередь потому, что до нее в английской поэзии не было произведений, проникнутых таким страстным демократическим пафосом, таким духом протеста против социальной несправедливости. В центре ее внимания – трагедия английского крестьянства в эпоху промышленного переворота. Голдсмит рисует здесь вымышленное село Оберн, разоренное в результате огораживания

общинных земель. Вместе с тем протест поэта выражен с редкостным лиризмом, он высказан как будто негромким голосом, идущим от сердца. Настроение щемящей печали и тоски пронизывает здесь каждую строку. Кроме того, это еще и на редкость музыкальные стихи, но их музыкальность поражает своей естественностью, она как будто возникла сама собой. И самое удивительное, что от этой камерности и лиризма протестующая сила этих стихов не только не ослабевает, но, напротив, производит значительно большее воздействие.

Композиционно поэма построена свободнее, непринужденней, нежели «Путник»: она представляет собой не ряд рассуждений, поясняемых примерами, а ряд картин, реальных или возникающих в воображении поэта и вызывающих его эмоциональный отклик. Поэт словно свободно отдается охватившим его чувствам, и композицию ему диктует сердце, что, впрочем, не мешает нам ощутить глубокую продуманность сменяющих друг друга эпизодов и интонаций. Поэма строится на контрастном сопоставлении картин недавнего счастливого прошлого и нынешних бедствий и разорения, но прошлое всякий раз представлено иначе: сначала это картина цветущего села и описание бесхитростного веселья поселян после трудового дня, проказы молодых озорников, состязание в ловкости, танцы; в другом эпизоде в памяти поэта оживают разнообразные звуки некогда кипевшей здесь жизни – песня молочницы, гоготанье гусиного стада, смех детей, опять-таки по контрасту с мертвой тишиной, царящей здесь теперь; в третьем ему вспоминаются обитатели села: священник, учитель, завсегдатаи деревенского трактира, наконец, в четвертом поэт рисует мучительную минуту расставания крестьян с родными местами и ожидающую их печальную участь, будь то на улицах равнодушного Лондона или среди диких просторов Нового Света. Разумеется, это прошлое в поэме идеализировано, изображено как время довольства, когда крестьяне наслаждались «смиренным счастьем», перед нами скорее пасторальные поселяне, нежели реальные крестьяне, и не случайно автор избегает рисовать их труд в поле, чтобы не омрачать идиллическую картину прошлого. Если поэт и дает нам здесь на миг почувствовать, что этот мир был все же косным и духовно ограниченным, то делает это, сообразуясь с требованиями жанра, чрезвычайно деликатно, с едва заметным юмором.

В то же время, в отличие от классицистской пасторали, Голдсмиту удалось в своей поэме, быть может, впервые изобразить жизнь деревни и сельский пейзаж не с помощью одних только примелькавшихся общих примет – ручей, хижина и пр.,

ставших дежурными аксессуарами такой лирики. Деревенский трактир с его немудреной обстановкой и посыпанным песком полом, с сундуком, служащим ночью вместо кровати, с картинками, украшающими его стены, и разбитыми чашками на каминной доске – это уже вполне конкретное реалистическое описание, таких «низких» деталей пасторальная поэзия обычно гнушалась.

«Но все это бесследно исчезло» – таков лейтмотив поэмы. Нет ни крестьянских домиков, ни хлопотуньи-мельницы, остались лишь одни заросшие травой развалины; все обезлюдело вокруг, и лишь одинокая нищая вдова доживает здесь свой век, да выпь оглашает окрестность своим печальным криком. Виной тому надменное богатство, захватившее все вокруг, ограбившее поля; там, где прежде кормилось множество крестьян, теперь раскинулись дворцы, пруды и парки господ. Здесь есть и патетические, и в то же время исполненные скрытой иронии обращения к государственным мужам, которым, конечно, виднее, в чем заключается счастье родного края и его процветание, потому что ни о какой борьбе с насильниками автор, конечно, и не помышляет, он хочет только воззвать к их здравому смыслу, усовестить, изобличить. Есть в поэме и несколько наивное представление о том, что виной всему погоня за роскошью и утонченными удовольствиями, чрезмерная расточительность, но тут же Голдсмит проницательно говорит об исчезновении свободного английского крестьянства и о том, что это – трагическое следствие уродливого буржуазного прогресса; он подмечает пропасть, отделяющую экономическое процветание буржуазной Англии от народного счастья.

Читатель ясно ощущает, что трагический удел английского крестьянства Голдсмит воспринимает и как свой личный, потому что, измученный и затравленный обстоятельствами своей судьбы, как преследуемый охотниками зверь, он мечтал отдохнуть душой и окончить свои дни в мирном сельском уединении, потому что для него вместе с уходом бедняков уходят и все радости и потому что его музе, самой поэзии нет теперь места в этом разоренном краю. Голдсмит завершает этим поэму, предвосхищая любимую тему романтической поэзии о враждебности утилитарной и прозаической буржуазной эпохи поэтическому творчеству и искусству.

В поэтическом наследии Голдсмита представлены также и такие жанры, как стихотворная сатира на нравы, написанная в подражание сатире Свифта, и стансы, и шутливые насмешливые эпитафии, то есть жанры, так или иначе связанные с поэтикой классицизма, но одновременно мы находим у него и балладу

(«Эдвин и Анжелика»), которой предстояло вскоре стать ведущим жанром романтической поэзии, и пленяющую своей трогательной искренностью и печалью сентиментальную песню Оливии из романа «Векфилдский священник».

Гете, чрезвычайно высоко ценивший творчество Голдсмита, сказал о нем, в частности, следующее: «…Голдсмит написал так мало стихотворений, что их можно перечесть по пальцам; тем не менее я должен назвать его плодовитым поэтом, и именно потому, что немногое, им созданное, озарено внутренней жизнью, которая показала свою долговечность». Думается, что мы не погрешим против истины, прибавив, что внутренней жизнью озарены все лучшие творения Оливера Голдсмита, а то обстоятельство, что и сегодня его наследие продолжает вызывать у нас непосредственный живой отклик, – еще одно подтверждение их долговечности.

(*Ингер А. Г.* Оливер Голдсмит (1728–1774) // Голдсмит О. Избранное. М.: Художественная литература, 1978. С. 9–20)

Вопросы и задания

1. На основе суждений автора работы охарактеризуйте жанровую природу «Векфилдского священника».
2. Каковы, по мысли А. Г. Ингера, функции юмора в романе Голдсмита?
3. Что, по мнению исследователя, является главным мерилом нравственной оценки человека в романе?
4. Исходя из текста работы, дайте краткую характеристику композиции романа Голдсмита.
5. Какими соображениями, в трактовке автора статьи, руководствовался Голдсмит, предлагая читателям романа счастливый финал?
6. Определите жанр и основные темы поэмы Голдсмита «Покинутая деревня».
7. Охарактеризуйте композицию и образный репертуар поэмы.

Ричард Бринсли Шеридан (1751–1816)

Предтекстовое задание

Предисловие Ю. И. Кагарлицкого к первому наиболее полному советскому изданию пьес Шеридана (1956) и статью Т. Н. Потницевой (2002) разделяет почти полувековая дистанция. Прочитайте внимательно отрывки из них, обратив внимание на различие подходов исследователей к трактовке пьесы Шеридана «Школа злословия».

Ю. И. Кагарлицкий
Ричард Бринсли Шеридан

<…>

6

Шеридан подходил к сатирической комедии сложным путем.

В английской просветительской комедиографии до Шеридана драматурги-сатирики работали в области малых жанров – балладной оперы, фарса, «репетиции» (иными словами – «сцены на сцене»). Их противники захватили «правильную комедию», как тогда называли обычную комедию в пяти действиях. Это своеобразное разделение по жанрам было далеко не в пользу демократического направления. «Правильная комедия», несомненно, давала значительно большие возможности для реалистического отражения действительности и создания полнокровных жизненных характеров, чем условные «малые» жанры.

Поэтому драматурги-сатирики, уже начиная с Фильдинга, боролись за овладение «правильной комедией», стремясь, с одной стороны, внести сатирическое содержание в пятиактную комедию, с другой – преодолеть условность малых жанров. Эта борьба давала все более ощутимые результаты по мере того, как демократическая комедиография приобретала бóльшую зрелость и накапливала традиции.

Подобный путь в пределах одной творческой биографии пришлось пройти и Шеридану. Нетрудно заметить разнообразие жанров, в которых работал Шеридан. После «Соперников» он обращается к фарсу («День святого Патрика») и балладной опере («Дуэнья»). Последняя имела для Шеридана особое значение,

поскольку этот жанр, созданный основоположником демократического направления в английском театре XVIII века Джоном Геем, был традиционно сатирическим. Используя сатирические возможности балладной оперы, Шеридан в значительной степени преодолевает вместе с тем условность и пародийность, отличавшие прежде этот жанр.

«Поездка в Скарборо» тоже имела определенное значение в подходе драматурга к большой сатирической комедии.

Так, овладевая драматургическим мастерством и усваивая сатирические традиции английской просветительской литературы, Шеридан приближается к созданию своего шедевра – «Школы злословия».

Шеридан опирался не только на предшествующую драматургию, но и на роман XVIII века – в первую очередь на творчество Генри Фильдинга, создателя так называемых комических эпопей «Джозеф Эндрус» и «Том Джонс». Родившаяся в результате работы над этими произведениями формула Фильдинга «пример оказывает на человеческий ум действие более непосредственное и сильное, нежели наставление», легла позднее в основу борьбы Кольмана, Гольдсмита и Шеридана с сентиментальной комедией. Фильдинговское понимание категории смешного (смешное – это «если открывается, что человек представляет собой нечто как раз обратное тому, что он собой изображал») используется Шериданом. Смешны претензии буржуа на добродетель, дворянина – на честь, смешно считать эти классы такими, какими они стремятся себя изобразить. Уже сами эстетические установки Фильдинга представляли собой ответ на попытки идеализировать недавно сформировавшееся буржуазное общество; в них были заложены основы сатирической демократической комедии.

Именно сатирический накал «Школы злословия» помог Шеридану внести этим произведением такой значительный вклад в драматургию, поднять английскую демократическую комедию на новую ступень.

«Школа злословия» потребовала от драматурга продолжительной и напряженной работы. На последнем листе рукописи Шеридан вместо традиционного «конец» написал: «Кончил, слава богу!» Суфлер театра Дрюри-Лейн, долго ждавшего новой комедии своего руководителя, приписал внизу с неменьшим облегчением: «Аминь».

Ожидания труппы не были напрасными.

Комедия положений не обязательно лишена характеров. Комедия характеров не обязательно лишена острой интриги. В «Соперниках» каждое действующее лицо было характером. «Школа злословия» обладает сильной интригой. Однако нетрудно обнаружить коренное различие в построении «Школы злословия» и предшествующих комедий Шеридана.

В «Соперниках» Шеридан искал как можно более неожиданных поворотов сюжета. В «Школе злословия», напротив, каждый поворот сюжета не только заранее подготовлен, но о нем предуведомлен зритель. И тем не менее действие пьесы развивается совершенно неожиданными путями, ибо автор находит все новые возможности в характерах своих героев. В «Соперниках», равно как и в «Дуэнье», упор делался на парадоксальное сочетание страстей, в «Школе злословия» – на реалистическое развитие многогранного человеческого характера.

«Школа злословия» является высшим достижением английской просветительской комедиографии, наиболее законченным образцом реалистической сатирической комедии. В этом произведении соединились глубина изображения характеров, замечательное мастерство интриги, совершенная сценичность. «Школой злословия» Шеридан завершил работу Гея, Фильдинга, Кольмана, Гольдсмита.

Исключительная концентрированность действия, безупречная логика его развития, которыми отличается «Школа злословия», – результат того, что вся пьеса проникнута одной мыслью, одним горячим убеждением автора, его стремлением опозорить, разоблачить, смешать с грязью ненавистного ему буржуа-пуританина – ханжу и корыстолюбца, лицемера и негодяя. Шеридану не надо было для этого выдумывать сложной сюжетной схемы, запутанных перипетий. Ему достаточно было лишь сконцентрировать, довести до уровня своей ненависти то, что подсказывала сама жизнь.

…Богатый лондонский дом. Хозяин его давно уже потерял связь со своим поместьем, но не вошел и в жизнь буржуазного Лондона. Этот добряк и сангвиник достаточно обеспечен, чтобы не думать о приумножении своего состояния, он не тщеславен и мечтает лишь о том, чтобы на покое дожить свои дни. Герой Шеридана лишен корыстной заинтересованности в людях. Впрочем, он еще достаточно душевно молод, чтобы радоваться и негодовать со всей силой своего темперамента и, наконец, влюбиться в дочку обнищавшего сквайра. Сэр Питер Тизл не из тех людей, которые привыкли и умеют анализировать свои чувства. Ему кажется, что он трезво и осмотрительно выбрал себе жену. На самом деле он поддался сильному порыву чувства,

искренне полюбил молодую девушку. И в этом на первый взгляд его несчастье. Налаженный быт сэра Питера приходит в полное расстройство. Он не в состоянии выдержать неумеренных трат своей жены. Дом ломится от гостей. Старика заставляют ходить с визитами, и, что хуже всего, сэр Питер подозревает жену в измене. Но кто ее избранник?

Сэр Питер думает, что это оставленный в свое время под его опеку Чарльз Сэрфес. И действительно, молодая женщина, которую справедливо возмущает патриархальность сэра Питера, его желание отгородиться от современности и жить воспоминаниями, могла бы увлечься этим обаятельным гулякой. Впрочем, подозрения сэра Питера направлены по ложному пути. Неопытная, не знающая жизни леди Тизл, инстинктивно протестуя против старозаветности сэра Питера, сближается с великосветским и вполне «современным» кружком злопыхателей. Ее пытается соблазнить брат Чарльза лицемер Джозеф.

И все же сэр Питер не ошибся в жене. Его искренняя любовь пробуждает ответное чувство молодой женщины. Поняв истинную природу своих светских приятельниц, она отворачивается от них.

Задание комедии заложено в самом сюжете, который развивается как история разоблачения лицемера Джозефа и прозрения леди Тизл и сэра Питера. Леди Тизл верила, что злословие ее светских приятельниц – лишь невинное времяпрепровождение. Сэр Питер думал, что по словам человека можно судить о том, что он собой представляет. Падение ширмы в комнате Джозефа недаром отмечает собой кульминационный пункт пьесы – одновременно спадает завеса с глаз героев комедии. Шеридан хотел, чтобы она спала и с глаз тех его зрителей, кто заражен почитанием «высшего света», не представляет себе истинный характер отношений между людьми в современном обществе.

Сюжет комедии приобретал у Шеридана большой общественный смысл в силу того, что образ лицемера Джозефа Сэрфеса нарисован им как социально-типичный. Английский буржуа грабил своих ближних, прикрываясь ханжескими сентенциями, и поэтому разоблачение пуританского лицемерия было для Англии XVIII века наиболее действенной формой борьбы против буржуазного своекорыстия. Просветители демократического крыла давно стремились показать «английского Тартюфа». Фильдинг осуществил эту задачу в «Томе Джонсе», нарисовав фигуру Блайфила. Но в драматургии образа подобной силы и общественного звучания до Шеридана создано не было.

Образ Джозефа показан Шериданом не изолированно. В

число персонажей, нарисованных в сатирических тонах, попадает, кроме Джозефа Сэрфеса, и вся «академия злословия» во главе со своей председательницей леди Снируэл. Это бездельники, мелкие людишки, которыми движут самые низменные страсти. Каждый из них – маленькое подобие Джозефа Сэрфеса. Крупный, впечатляющий образ лицемера поддержан полудюжиной других эпизодических лиц. Джозеф – не исключение. В нем лишь с наибольшей полнотой воплощены действительные качества представителей так называемого «высшего света».

Джозеф Сэрфес раскрывается в сопоставлении с его братом Чарльзом. Джозеф обладает, казалось бы, всеми буржуазными добродетелями – он скромен, благочестив, почтителен к старшим, бережлив и благоразумен. Ни одним из этих качеств не может похвастаться его брат – мот, любитель вина и женщин. Всякая страсть Чарльза проявляется безудержно и свободно, не стесняемая заботой о мнении окружающих и не умеряемая голосом разума. Кто же из них лучше – праздный гуляка, подверженный всем порокам молодости, или его осмотрительный брат? Шеридан отдает предпочтение первому. У Джозефа те же страсти, что и у Чарльза, но они уродливо извращены усвоенной им пуританской моралью. Она не позволяет ему открыто признаться в своей любви к женщинам, но зато толкает на тайную связь с женой своего друга и благодетеля. Он желает располагать средствами для широкой жизни, но наилучший способ для этого, по его мнению, – путем обмана в любви завладеть чужим состоянием. И напротив, здоровое человеческое начало, торжествующее в Чарльзе, заставляет его сосредоточить свое чувство на одной женщине и крепко, по-настоящему ее полюбить. Чарльз не считает денег, но у него доброе сердце, и он не скупится не только на собственные удовольствия, но и на помощь людям.

Беззаботный Чарльз не скован никакими предрассудками. Легкая ирония по отношению к «старой доброй Англии», проникающая все творчество Шеридана, переходит в издевку в сцене аукциона, где Чарльз продает с молотка портреты своих предков «со времен норманского завоевания». Старая жизнь рушится, и не в заветах старины следует искать свою линию поведения, а в велениях разума и доброго сердца.

Гуманистический смысл учения просветителей – призыв к вере в человека, убежденность в способности человека к постоянному совершенствованию, к высоким устремлениям и чувствам – в полной мере усвоен Шериданом. Гуманистическая, демократическая основа творчества Шеридана и объясняет его критическое отношение к буржуазному обществу.

Правда, читатель не найдет в комедиях Шеридана размышлений об общих принципах устройства этого общества. И причины этого – в особенностях периода, в который он жил.

Английские просветители первой половины XVIII века старались понять наиболее общие законы жизни недавно сформировавшегося буржуазного общества. В 60–70-е годы, когда в Англии уже шла промышленная революция и противоречия действительности все более углублялись, просветители все менее оказывались способными разрешить их средствами своей идеологии. Сфера явлений, изображаемых просветительским романом, суживается, хотя, конечно, писатели 60–70-х годов зачастую показывали те стороны английской жизни, которые были неизвестны, да и не могли быть известны их предшественникам.

Если просветителей первой половины века больше интересовал вопрос о том, что происходит, то их продолжателей сильнее занимало, как происходит то или иное явление в той или иной сфере жизни, доступной для их толкования. Они подробнее разрабатывали человеческую психологию, крепче, компактнее строили сюжет своих произведений. Роман основывался теперь не на чередовании эпизодов, связанных между собой лишь фигурой главного действующего лица, а на исчерпывающей характеристике нескольких ситуаций и образов. Многообразие тем сменилось одной темой, от важности и глубины раскрытия которой зависела социальная значимость произведения.

Примерно в таком же отношении между собой, как роман первой и второй половины XVIII века, находятся комедии Фильдинга, ставившие важные общеполитические вопросы, и «Школа злословия» Шеридана, в которой автор как будто охватывает довольно узкий круг явлений. Успех Шеридана объясняется тем, что он избрал значительную социальную тему и сумел воплотить ее в законченных выразительных и типичных образах. <…>

(*Кагарлицкий Ю. И.* Ричард Бринсли Шеридан // Шеридан Р. Б. Драматические произведения. М.: Искусство, 1956. С. 19–24)

Т. Н. Потницева
«Школа скандала» Р. Шеридана

ART FOR ART'S SAKE

Наличие эстетства в жизни и творчестве Шеридана, примет эстетизма в его знаменитой комедии «Школа скандала» (больше

известной в русском переводе как «Школа злословия») – не открытие современного литературоведения. Ощущение близости манере, мирочувствованию денди и насмешника конца XVIII века не покидало, скажем, денди эпохи романтизма – лорда Байрона[1], не говоря уже о великом насмешнике и денди конца XIX века Оскаре Уайльде. Сама идея его комедии «Как важно быть серьезным» возникла под впечатлением от «Школы скандала». <…> О. Уайльд как бы подсказывает современному исследователю возможность по-другому, чем это было принято, взглянуть на творчество Шеридана. Ведь безупречно авторитетные суждения о социально-критическом пафосе творчества драматурга[2], которые не принято было подвергать сомнению, не давали возможность разглядеть иную сущность, иную природу искусства Шеридана, его интерес к Слову, к эстетической стороне и действия, и словесных форм его воплощения. Характеристики типа «социально-политическая и нравственная критика дворянства» (А. Аникст), «разоблачение и осмеяние пороков современного общества» (И. Ступников) были в духе того общего исследовательского пафоса в изучении литературы XVIII века, которые, по справедливому замечанию Н. Т. Пахсарьян, оказывались не всегда объективными и верными[3].

Сегодня, когда в «смягченном» варианте оценивается взаимосвязь творчества и социально-политических процессов, когда признается некая имманентность первого, натяжкой кажется былая методика измерения художественной ценности произведения, определенной его функцией «разоблачать», «обнажать», «критиковать». При всем несомненном присутствии и этого аспекта главное, что, кажется, сделало творчество Шеридана и его «Школу скандала» заметным явлением в английской и европейской литературе, – это точное воспроизведение некоего эстетического, словесно-художественного кода самого времени, конкретного социума, его стиля, образа мышления и вкусов. <…>

<…>

Форма выражения у Шеридана – игра, фарс, парадокс. Нацелена она, как думается, не столько на то, чтобы ответить оппоненту, «вывести его на чистую воду», разоблачить, высмеять, сколько отразить, «как в зеркале», себя самого – сибарита, остроумца, шутника, человека, умевшего и любившего получать от жизни удовольствие[4], преодолевая преграды (три дуэли за руку будущей жены), пренебрегая условностями и нравами света<…>, превращая жизнь в яркую театральную постановку – будь то парламент[5] или литературный салон. <…>

<…>

Преобладание эстетического над социально-разоблачительным аспектом становится заметнее в сопоставлении «параллельных мест» (А. Компаньон) в «Школе скандала» и в «Как важно быть серьезным».

Игровой характер комедии Шеридана, как и О. Уайльда, задан парадоксальным смыслом самого названия, развернутым дальше в пространной лингвистической игре со словом «школа» и «скандал» (а не «злословие», которое «снимает» в переводе суть этой игры).

«Школа» – это знак ироничного приобщения к потоку салонных комедий конца XVIII века с аналогичным названием (Mrs. Grifts' «School for Rakes», 1769; Kelly «School for wives», 1773), это буквально школа, где дают уроки того, как создавать скандалы. Но есть и еще один смысл, понятный в контексте просветительских идей и соотносимый с призывом Канта жить не по выученным в школе жизни правилам и законам, которые не всегда однозначно справедливы, а по велению собственного разума и души[6]. «Школа скандала» воспринимается и как метафора образа жизни высшего света конца XVIII века, обнаженного во всей неприглядности, но одновременно и эстетизированного, сопоставленного с формой творчества, искусства, где существуют критерии мастерства<…>. Скандал – это и дело, «business»<…>, и искусство, «art» со своими жанровыми формами воплощения, например эпиграммой, любовной элегией, со своими «композиционными» и «повествовательными» приметами (design, invention, delicacy of tint)<…>. Творческое, эстетическое и, даже, филологическое выходит на первый план, потому что есть определенное увлечение интеллектуальной игрой смыслами слова, от которой сам автор получает эстетическое удовольствие.

«Движение» скандального сюжета в комедии Шеридана начинается с двусмысленности словесного знака, с восприятия «не того» смысла, что провоцирует парадоксальное смешение, столкновение разных интерпретаций слова, а через его игровой образ возникает нечто другое, что относится уже к семантике сюжета: раскрываются механизм и закономерности в нравственной оценке человека, проясняется процесс упрочения или гибели репутации человека и т. д. Так, случайный разговор о разведении овец в канадской деревне, о рождении двух овец-близнецов в хозяйстве некой мисс Пайпер, разговор, отрывочно воспринятый глуховатой леди Дандиззи, становится началом ужасающей сплетни о рождении у этой самой мисс Пайпер внебрачных близнецов. Уже на следующий день сплетня обрастает «подробностями» – новорожденные, как объявлено, –

мальчик и девочка; а через неделю всем известно и имя предполагаемого отца, и даже местонахождение дома в деревне, где дети были оставлены на попечение няни (ActI, sc. 1).

Сплетня о сэре Питере Тизле, завершающая комедию и саму идею игры в скандал, возникает на основе лингвистического конфликта – буквального и образного значения в слове «рана» (wound). Из контекста ясно, что речь идет о «сердечной ране» обманутого, но торжествующего в нравственной победе мужа. Мисс Кэндор, «дипломированная выпускница» школы скандала, слышит в слове только то, что совпадает с ее собственной, «творчески» переработанной, версией происшедшего, которая могла бы лечь в основу трагедий «плаща и шпаги». В ее воображении, благодаря «сотворчеству» с мистером Бэкбайтом и мистером Грабтри, «рана» (буквальная, в грудь) – это результат дуэли, которая, по ее утверждению, состоялась между мистером Питером и его соперником Джозефом Серфэйсом. Далее следует каскад таких подробностей, которые выдают «мастера» своего дела, вдохновенного поэта, искушенного в избранном жанре «творчества». <…>

<…>

Эстетизация скандальной жизни света отнюдь не снимает ее критику или разоблачительный пафос. Он присутствует, но «растворен» все же в стихии игры и озорства. Это почувствовал и отметил уже Томас Мур – современник и биограф Шеридана, для которого ценность комедии заключалась, прежде всего, в ее эстетическом, а не сатирическом наполнении[7]. <…>

Шеридан акцентирует внимание на изысканной обстановке (dressing table, screen, time for chocolate drinking), которая располагает к праздным разговорам, порождающим сплетни; на стремлении к изысканности в речи (она изобилует литературными аллюзиями – уместными и не очень), на деталях туалета, которые выдают дендизм хозяина. <…>

Дендизм завсегдатая светского салона как знак экстравагантности и исключительности подкреплялся его тяготением к театральности в поведении, внешнем облике, речи. Театральность – заметная примета времени Шеридана. Само посещение театра означало приобщение к «beau monde», к элите, к жизни избранных[8], экстравагантных людей. Театральность как синоним избранности обусловливала стремление многих, Шеридана в том числе, переносить театральность в жизнь<…>, невольно (или намеренно) смешивать эти сферы, лицедействовать и на театральной сцене, и на сцене жизни. Об этом – эпилог к «Школе скандала», написанный современником автора Джорджем Колманом:

No more in vice or error to engage
Or play the fool at large on life's great stage

(Не впадать больше ни в порок, ни в ошибку,
Но играть в деталях роль шута на великой сцене жизни)

<…>

Слово «экстравагантный» («extravagant») – ключевое в «Школе скандала», да и саму манеру, стиль Шеридана в этой комедии совершенно справедливо определяют как «экстравагантность слова» (verbal extravagance[9]). Все необычное, экстравагантное, выходящее за рамки установленного, отталкивает и одновременно привлекает к себе внимание. «Банберизм» Шеридана – та же уайльдовская игра в изысканное лицедейство, которое обнажает многозначность и слова, и сути человека. Конфликт «быть и казаться» в концентрированном виде предстает у обоих авторов в обыгрывании имен собственных: антропонимы либо подчеркивают соответствие (Lady Sneerwell, Grabtree, Candor, Backbite, Worthing, Cardew, Bracknell), либо опровергают «имидж» человека. Имя Эрнст, которое у Оскара Уайльда «привязано» к омофону «earnest», вовсе не соответствует образу искреннего и серьезного человека, а у Шеридана сочетания имен главных действующих лиц – Oliver, Joseph, Charles – с фамилией Surface (поверхность, внешняя сторона) каждый раз имеет свой смысловой оттенок значения «не тот», «другой».

<…>

Эстетизация самого процесса творчества, интерес и вкус к слову, превращение искусства в Art for Art's Sake, как видно, прерогатива не только тех, кого причисляют к эстетизму и даже не романтиков, обративших внимание на поэтику слова, создавших особую философию словесного творчества. Но кого и когда? Да всегда, когда осознают литературу не только как подспорье политиков, моралистов и идеологов, а как искусство со своими собственными, прежде всего эстетическими, задачами и функциями. <…>

(*Потнищева Т. Н.* «Школа скандала» Р. Шеридана: Art for Art's Sake // Другой XVIII век: сб. научн. работ / под ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2002. С. 141–144, 147–149)

Примечания

[1] «…Nature formed but one such man. / And broke the die – in moulding Sheridan!» – так завершается «Монодия на смерть Шеридана» Байрона (*Byron*. Monody on the Death of the Right Hon.

R. B. Sheridan // Selections from Byron. Moscow: Progress Publishes, 1979. P. 224).

[2] *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. С. 278; *Ступников И. В.* Как в зеркале отразили свой век // Английская комедия XVII–XVIII веков: антология. М., 1989. С. 40.

[3] «…к исходу двадцатого столетия стало особенно ясно, что идейно-эстетический облик XVIII столетия воспринимается нами в преломленном виде… он деформирован в нашем читательском сознании» (*Пахсарьян Н. Т.* «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная литература второго тысячелетия. М., 2001. С. 69).

[4] «Шеридан писал, чтобы развлечь богачей, и именно их жизнь была изображена в „Школе скандала“» (*Billington M.* A Personal Essay // Sheridan R. B. Te School for Scandal. [S. l.]: Longman, 1984. P. XVIII). Все последующие ссылки на данное издание.

[5] Для Шеридана парламент был воистину театром. О. Шервин отмечает, что во времена драматурга «Палата общин была театром для всей страны» (*Шервин О.* Шеридан. М., 1978. С. 4). <…>

[6] См. об этом подробнее: *Пахсарьян Н. Т.* Указ. соч. С. 82.

[7] Сопоставляя черновой и окончательный варианты «Школы скандала», Т. Муротмечает эстетическое совершенство второго, который, «…как слоновая кость, размякшая в руках Пигмалиона, терял свою первоначальную жесткость и грубость» (*Moore T.* Memoirs of the Rt. Hon. Richard Brinsley Sheridan: in 2 vols. London, 1825. V o l. 1. P. 155).

[8] Исследователи эпохи Шеридана отмечают, что это было время «экстравагантности и цвета», время, когда женщины одевались так, «будто они выходили на сцену, а не на улицу» (*Billington M.* A Personales say // Sheridan R. B. Te School for Scandal. [S. l.:] Longman, 1984. P. VIII–XIX). <…>

[9] *Cordner M.* Introduction // Sheridan R. B. Te School for Scandal and other plays. Oxford, 1998. P. XXX.

Вопросы и задания

1. На каких аспектах пьесы Шеридана делает акцент каждый из авторов приведенных отрывков?

2. Чья трактовка комедии из двух приведенных представляется вам более взвешенной и объективной? Аргументируйте ваш выбор.

3. Прокомментируйте предложенный Т. Н. Потницевой

перевод заглавия пьесы – «Школа скандала».

4. Перечислите приметы эстетизма, которые автор статьи находит в комедии Шеридана.

5. Приведите примеры словесной игры в пьесе.

6. Как, по мысли Т. Н. Потницевой, реализуется в пьесе Шеридана конфликт кажимости и сущности?

Роберт Бёрнс (1759–1796)

Предтекстовое задание

При чтении отрывков из работы А. А. Елистратовой обратите внимание на характеристику содержательных и формальных элементов стихотворной повести Бёрнса «Тэм О'Шентер», а также метрики, строфики и ритмики песен поэта.

А. А. Елистратова
Роберт Бернс

<…>

Самым замечательным памятником эллислендского периода жизни Бернса была его повесть в стихах «Тэм О'Шентер». По преданию, Бернс сложил ее, прогуливаясь по своей любимой тропе, идущей от дома в Эллисленде над крутым берегом реки Нис, не раз им воспетой. Джин с детьми, подошедшая было к нему, еще издали заметила особенное волнение мужа и не стали мешать ему. Поэма «Тэм О'Шентер», которая была любимым произведением самого Бернса, и поныне пользуется исключительной популярностью в Шотландии.

История напечатания «Тэма О'Шентера» – один из самых парадоксальных эпизодов в истории литературного наследия Бернса, изобилующей многими парадоксами.

Живя в Эллисленде, Бернс познакомился с отставным капитаном Фрэнсисом Гроузом, большим чудаком и страстным антикваром. К этому времени Гроуз был уже автором нескольких сочинений об английских, уэльских и ирландских древностях. Теперь его интересовали древности Шотландии. Он неутомимо рыскал по всем деревням, городам и местечкам, где мог рассчитывать найти памятники старины; и Бернс оказался для него, конечно, неоценимым собеседником и советчиком. Речь зашла и о старой церкви в Аллоуэе, близ Эйра, на родине Бернса; по просьбе Гроуза, Бернс изложил ему несколько связанных с этой церковью легенд; при этом условии Гроуз считал возможным опубликовать в своей новой книге «О древностях Шотландии» рисунок, изображающий аллоуэйскую церковь.

В числе этих легенд было предание о фермере, который однажды ночью оказался свидетелем колдовского шабаша в аллоуэйской церкви и вернулся домой с победным «трофеем» – горшком из-под дьявольского варева. Другая легенда рассказывала о парнишке, который, сдуру попав в компанию

ведьм и колдунов, оседлал по их примеру стебель волшебной травы и очутился за морем, в бордосском кабачке; но, повеселившись вволю за счет нечистой силы, позабыл спьяна слова заклятья и, проснувшись наутро один-одинешенек в чужой стороне, претерпел немало мытарств и мук, прежде чем добрался домой. Третьим из преданий об аллоуэйской церкви, сообщенных Бернсом Гроузу, было то, которое и легло в основу поэмы «Тэм О'Шентер».

Рукопись этой поэмы была отослана Гроузу 1 декабря 1790 года и опубликована антикварием в тексте его книги «О древностях Шотландии» в качестве… примечания, – случай, пожалуй, единственный в истории литературы.

В «Тэме О'Шентере» наиболее полно и естественно слились воедино традиции шотландского фольклора, столь глубоко и внимательно изучаемого Бернсом в эту пору, – с традициями просветительского реализма XVIII века, с его здоровым скепсисом и мудрой иронией. Отсюда удивительно органическое сочетание в сюжете и образах этой поэмы наивной и вместе с тем лукавой передачи простодушного народного предания о зловещих делах нечистой силы с сатирическими, явно вольнодумными мотивами, позволившими одному из критиков назвать автора «Тэма О'Шентера» истым сыном Вольтера.

Читателю предоставлялось самому решать, как было дело. Прав ли был пьянчуга Тэм О'Шентер, объясняя дьявольским наваждением то, что его кобыла Мэг вернулась домой без хвоста, оторванного якобы красоткой ведьмой, которой некстати, себе на беду, залюбовался Тэм? Или же, может быть, это злоключение было вызвано причинами более обыденными и прозаическими, – ведь в округе поговаривали, что местные шутники сыграли с ним злую шутку, обрезав хвост у его кобылы в то время, как он полуночничал в трактире?

Четырехстопные ямбические двустишия, которыми написан «Тэм О'Шентер», приобретают в поэме Бернса поистине виртуозную гибкость. Надо слышать эту поэму в устном чтении (а как охотно читают ее вслух в Шотландии!), чтобы вполне ощутить ее задорный, вызывающе веселый темперамент. Стремительный ритм, уже с самого начала придающий внутреннюю динамику описанию эйрского вечера, как бы убыстряется и доходит до предела в сценах бешеной пляски нечистой силы в аллоуэйской церкви и погони ведьм и колдунов за Тэмом и его кобылой.

Прекрасно пользуясь средствами фольклора, Бернс создает в своей поэме атмосферу нарастающего суеверного страха, предчувствия беды; но вместе с тем история опасного искуса, которому подвергся бедняга Тэм, заглядевшийся на дьявольский

шабаш в старой аллоуэйской церкви, излагается с юмором, позволяющим почувствовать, что сам автор возвышается над уровнем суеверного мышления своего героя. В восприятии русского читателя поэма Бернса легко ассоциируется с близкой ей по художественной манере повестью Гоголя «Пропавшая грамота», где автор с такой же иронической шутливостью повествует о столкновении человеческого мира с миром сверхъестественным. Победа человека над «нечистой силой» заканчивает поэму Бернса, так же как и повесть Гоголя, – мотив, очень распространенный в фольклоре и часто встречающийся в поэзии Бернса.

В лаконической форме, к которой его обязывали жанровые границы сжатой стихотворной повести (228 строк), Бернс создает яркие зарисовки характеров простодушного, но упрямого гуляки Тэма, его проницательной, хоть и не в меру ворчливой супруги Кэт и закадычного приятеля сапожника Джона. Недаром фигуры двух друзей – Тэма О'Шентера и сапожника Джона – увековечены памятником, поставленным в их честь в парке неподалеку от аллоуэйской церкви: они живут как реальные, хорошо знакомые лица в памяти народа.

Многие строки «Тэма О'Шентера», – поэмы, выросшей из народного устного поэтического творчества, – в свою очередь возвратились в фольклор. Они звучат как пословицы или поговорки, естественно входящие в обиход разговорной шотландской речи. Таковы, например, похвальные строки в честь города Эйра:

Эйр – где все девушки прелестны,
Мужчины же особо честны.

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Или шутливый заключительный совет:
На этом кончу я рассказ,
Но если кто-нибудь из вас
Прельстится полною баклажкой
Или Короткою Рубашкой, —
Пусть вспомнит ночь, и дождь, и снег,
И старую кобылу Мэг!..

Перевод С. Я. Маршака.

Вместе с тем в этой веселой юмористической повести нельзя

не заметить глубоко продуманных сатирических выпадов Бернса против его давних врагов: церковников-лицемеров, адвокатов – защитников неправедного богатства.

Характерно, что, рассказывая о страшных подробностях дьявольского празднества в аллоуэйской церкви, Бернс перечисляет, наряду с подвязкой, которой был задушен новорожденный младенец, ножом, которым сын перерезал горло собственному отцу, и другими уликами столь же чудовищных преступлений, «три адвокатских вывернутых наизнанку языка, кишевших ложью» и «три поповских сердца, гнилых, черных, как грязь, которые лежали, зловонные, гнусные, в углу».

Эти сатирические выпады продолжают линию ранних антицерковных и социальных сатир Бернса.

В «Тэме О'Шентере» эти прямые, открыто сатирические социальные обличения занимают сравнительно подчиненное место. В соответствии с шутливо-ироническим замыслом автора, поэма строится как простодушный рассказ о «доподлинном» злоключении, постигшем беднягу Тэма, в недобрый час завязавшего знакомство с нечистой силой.

Реалистическое достоинство поэмы определяется, конечно, не только верностью бытовых и психологических подробностей в изображении Тэма, его друзей и жены, но и мастерским раскрытием душевного облика самого рассказчика, в кажущейся наивности которого заключены неиссякаемый народный юмор, мудрая наблюдательность и острый ум. Исподтишка, невзначай, он высмеивает те самые суеверия и предрассудки, которые, по видимости, целиком разделяет. И этот контраст между суеверным благоговейным трепетом и скрытой издевкой придает «Тэму О'Шентеру» его вольнодумный, сатирический дух.

<…>

Ритмы шотландских народных песен и танцев играли огромную роль в поэзии Бернса. Они помогали ему «взламывать» консервативную правильную метрику классического стихосложения XVIII века и во многом определяли выражение свободной, кипучей эмоциональной стихии его лирики. Для песенной, да и не только песенной поэзии Бернса чрезвычайно характерны перебои ритма, синкопы, внезапные переходы от замедленно-протяженных, многостопных строк – к дробным, быстрым и кратким строчкам (и обратно), смелое сочетание разноударных размеров, усиливающее драматическую напряженность стихотворения и позволяющее поэту выразительно, а не описательно передать живую и непосредственную смену чувств и настроений своих лирических героев. Свободное чередование ямбических строк

повествовательных строф – с анапестами припева в приводимом ниже переводе С. Я. Маршака дает представление об этой особенности лирики Бернса:

Брела я вечером пешком
И повстречалась с пастушком.
Меня укутал он платком,
Назвал своею милой,
Гнал он коз
Под откос,
Где лиловый вереск рос,
Где ручей прохладу нес,
Стадо гнал мой милый.

В стихотворении «Макферсон перед казнью» драматизм содержания раскрывается и в движении весомого, четкого, «звонкого» (как образно назвал его в своей статье о Бернсе М. М. Морозов) плясового ритма:

Так весело,
Отчаянно
Шел к виселице он.
В последний час
В последний пляс
Пустился Макферсон.

Перевод С. Я. Маршака.

Тройные рифмы, настойчивые повторы, столь частые в песенной лирике Бернса, также сродни музыкальной стихии шотландского народного творчества. Даже не зная подлинной мелодии, читатель ощущает ее в таких строках:

Ты меня оставил, Джеми,
Навсегда оставил,
Навсегда оставил, Джеми,
Навсегда оставил.
Ты шутил со мною, милый,
Ты со мной лукавил,
Клялся помнить до могилы,
А потом оставил, Джеми,
Навсегда оставил!

или:

Что делать девчонке? Как быть мне, девчонке?
Как жить мне, девчонке, с моим муженьком?

или:

Лучший парень наших лет,
Славный парень,
Статный парень,
На плече он носит плед,
Славный горский парень.

Перевод С. Я. Маршака.

Бернс смело нарушает арифметическую симметрию стиха, вводя в него «лишние», на самом же деле глубоко оправданные художественной необходимостью слоги и слова. Так построена, например, начальная строфа великолепной лирической песни Бернса с ее удлиненной, напевной, а потому особо выразительной первой строкой, где внутренний повтор акцентируется чуть заметным перебоем ритма:

Любовь, как роза, роза красная,
Цветет в моем саду…

(в подлиннике:

O, my luve's like a red, red rose,
Tat's newly sprung in June…)

Современный английский писатель Джек Линдсей подробно анализирует ритм и звукопись этого стихотворения Бернса в теоретико-эстетическом разделе своей книги «После 30-х годов» (1956). Замечания, высказанные им в главе «Ритм, образность и художественная ткань», интересны для понимания особенностей поэтического мастерства Бернса.

Эмоциональная выразительность ритмического повтора в первой строке, «напоминающая учащенное биение сердца влюбленного», пишет Линдсей, усиливается «тем, что мы имеем здесь три односложных слова, связанных аллитерацией на „r“. Вслед за глухими ударами закрытой гласной в „red, red“ идет

открытая гласная в „rose“, которой заключительный звук „se“ придает нежный, баюкающий оттенок… Обратите внимание на ассонансы „luve, ewl, ung, une“ и на мягкую аллитерацию на „l“, которая служит прелюдией к твердым „r“, а также и на резкий настойчивый ритм первой, целиком состоящей из односложных слов строки, после которой вторая строка приходит в движение плавно, словно раскрывающийся цветок. Проникновеннее любой прямой рифмы те внутренние ходы, которые связывают слово „luve“ и другие, где слышится „u“, через выразительное „ung“ со звуком „une“… Традиционная ассоциация девушки и цветка (человека и природы) по-новому обогащается и усиливается; ритм „рубато“, в сочетании с тонкой гармонией словесной ткани, создает чувственный образ расцветающей красоты девушки и единения с нею влюбленного; биение его пульса сливается с нежным расцветом ее жизни». «Конечно, – добавляет Линдсей, – Бернс не сочинял свои строки, обдумывая все это по пунктам и соединяя затем необходимые элементы. Глубина его эмоционального воодушевления – плюс его поэтический талант (включающий в себя и весь его прошлый опыт и напряженную работу мысли над техническими вопросами) – создают сложную систему эмоциональных, чувственных, живописных ассоциаций, которые придают простым словам редкостную лирическую силу»[1].

Язык Бернса отличается богатством и разнообразием лексики. По подсчетам канадского исследователя Ф. Б. Снайдера, в словаре Бернса – поэта и прозаика – насчитывается не менее двенадцати с половиной тысяч слов, – цифра очень значительная, уступающая разве только словарному запасу Мильтона (13 тысяч слов) и Шекспира (24 тысячи слов)[2]. Лексическая выразительность языка Бернса во многом определялась той ролью, которую играл для него его родной шотландский диалект. Он сам подчеркнул это, озаглавив свой первый сборник «Стихотворения, написанные преимущественно на шотландском диалекте».

Народная шотландская лексика придает неповторимое своеобразие и юмористическим и патетическим произведениям Бернса, усиливая их национальный колорит. Можно без преувеличения сказать, что именно Бернс заново утвердил и укрепил достоинство шотландского диалекта как полноправного литературного языка.

Поэтическое новаторство Бернса проявлялось при этом и в смелости, с какою он распоряжался своими языковыми средствами. В отличие от своих шотландских предшественников – Рамзэя и Фергюссона, писавших только по-шотландски, автор

«Веселых нищих» и «Тэма О'Шентера» свободно пользовался и английской лексикой. Иногда он целиком обращается к английской речи; чаще всего – сочетает, следуя своему художественному чутью, лексические элементы английского литературного языка – с преобладающими шотландскими элементами. Так, например, уже цитированный Снайдер отмечает, что «Веселые нищие», с их яркой шотландской лексической окраской, завершаются песней, написанной целиком по-английски («В эту ночь сердца и кружки до краев у нас полны»). В «Тэме О'Шентере» все повествование ведется на живом разговорном шотландском диалекте, – но в своих авторских отступлениях (в сравнении быстротечных радостей жизни с маковым цветом, снежинками над рекой, радугой или северным сиянием) поэт незаметно и непринужденно переходит на английскую речь, чтобы затем, несколькими строками ниже, вернуться к прежним «скоттицизмам».

Наряду с песенной лирикой большое место в творчестве Бернса последних лет его жизни занимает и социально-политическая поэзия. (В сущности, отделять их друг от друга можно лишь условно: социально-политические темы проникают и в песни Бернса, в частности и в те, которые он пишет для томсоновского издания.)

<…>

(*Елистратова А. А.* Роберт Бернс. М.: ГИХЛ, 1957. С. 99–103, 119–123)

Примечания

[1] *Lindsay J.* Afer the Tirties: Te Novel in Britain and its Future. London, 1956. P. 193–194.

[2] *Snyder F. B.* Robert Burns: His Personality, His Reputation and His Art. Toronto, 1936. P. 85–86.

Вопросы и задания

1. Изложите кратко историю первой публикации стихотворной повести Бёрнса «Тэм О'Шентер».
2. На какие традиции, по мнению А. А. Елистратовой, опирался Бёрнс при написании «Тэма О'Шентера»?
3. Перечислите фольклорные элементы поэмы.
4. В чем состоит своеобразие трактовки мотива сверхъестественного в поэме?
5. Опираясь на суждения А. А. Елистратовой, охарактеризуйте метрику, строфику и ритмику одной из песен Бёрнса.

Лоренс Стерн (1713–1768)

Предтекстовое задание

Прочтите отрывок из монографии К. Н. Атаровой, обращая внимание на то, как автор очерчивает эволюцию литературы путешествий в Англии.

К. Н. Атарова
Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»

<…>

<…> Хотя люди путешествовали искони и с незапамятных времен описывали свои путевые впечатления, путешествие как литературный жанр, жанр художественной, а не научно-познавательной прозы, формируется в Англии XVIII века, стране, давшей миру в тот же период и классические образцы романа.

Почему же именно Англия оказалась родиной этого жанра? Красноречиво название книги известной английской исследовательницы Джордж – «Англия в движении»[1]. В нем заключен и буквальный, и переносный смысл. В период национального подъема, в канун промышленного переворота британцы начинают ощущать себя «гражданами мира» (выражение О. Голдсмита), а не только обитателями своего городка или своей родной деревни. Если в предшествующем столетии путешествия предпринимали одиночки, то в XVIII в. англичане буквально одержимы жаждой передвижения. <…>

<…> Путешествуют все: по торговым делам и для наблюдения быта и нравов, по долгу службы и для поправки здоровья, для развлечения и для изучения земледелия и ремесел, в поисках чисто эстетических и сентиментальных наслаждений и от пресыщенности жизнью… И почти все описывают свои впечатления.

Назовем произведения самых известных авторов: «Заметки об Италии» (1705) Джозефа Аддисона, «Путешествие по всему острову Великобритании» (1724–1726) Даниэля Дефо, «Путешествие к западным островам Шотландии» (1775) Сэмюэля Джонсона, «Дневник путешествия с Сэмюэлем Джонсоном на Гебриды» (1785) Джеймса Босуэлла, «Дневник путешествия в Лиссабон» (1755) Генри Филдинга, «Путешествие по Франции и Италии» (1766) Тобайаса Смоллета, «Путешествие по Голландии и вдоль западных границ Германии» (1795) Анны Рэдклифф. А

Мэри Уортли Монтэгю вошла в историю английской литературы как автор одной-единственной книги с непритязательным названием «Путевые письма леди Монтэгю» (опубл. в 1763 г.).

В ответ на огромный читательский спрос появляется и масса чисто географических описаний, авторы которых в большинстве своем ныне забыты. Издается множество компиляций и подделок: не покидая своего кабинета, их авторы строчат описания кругосветных путешествий, изображая себя очевидцами того, чего в действительности они никогда не видали[2].

В то же время в английской литературе XVIII в. мы находим путешествия и совсем иного рода: это романы, в которых мотив путешествия составляет сюжетную основу, – «Робинзон Крузо» Дефо, «Гулливер» Свифта, «Расселас» С. Джонсона, «Джозеф Эндрюс» Филдинга, «Путешествие Хамфри Клинкера» Смоллета. Все эти разные по жанру романы – бытоописательные и фантастические, приключенческие и философские – объединяет то, что путешествие является их неотъемлемым фоном.

Однако признаки путешествия как литературного жанра и как романа, где в основе сюжета лежит мотив путешествия, весьма различны, зачастую даже диаметрально противоположны.

Начнем с предмета изображения. Если в центре романа – конкретная личность с ее сложной внутренней жизнью во всем многообразии взаимоотношений с окружающим миром, то в путешествии в центре внимания – наблюдения над самыми разными сферами жизни страны в целом, причем наблюдения как бы извне, сделанные сторонним обозревателем. Природа и климат, нравы и обычаи, социальные устои и искусство увиденных путешественником стран составляют ядро повествования, а его личная жизнь, душевный мир являются лишь вспомогательными в раскрытии этой центральной темы.

Соответственно и место героя, будь то Робинзон, Джозеф Эндрюс или Перегрин Пикль, в романе центрально, тогда как в путешествии рассказчику отводится лишь роль наблюдателя, а не активного участника описываемых событий.

Другая важнейшая черта путешествия – создание эффекта достоверности повествования. Независимо от того, являются ли путешествия подлинными путевыми записями или имитацией таковых, их авторы стремятся к созданию иллюзии документальности повествования. Ведь если ценность материала прежде всего познавательная (как живут люди в других странах?), то у читателя должна быть уверенность в правдивости и объективности повествования, иначе не будет интереса к рассказанному.

Отсюда и формальные признаки жанра путешествия,

имитирующие непосредственность изложения материала, отсутствие его литературной обработки. Ведь «литературность» предполагает вымышленность, что противоречит основной установке жанра. А потому рассказ непременно ведется от первого лица: рассказчик – сам свидетель описанного; путевые записи преподносятся в виде писем или дневников, что усиливает эффект достоверности, подчеркивает спонтанность повествования, отсутствие временно́го разрыва между действием и его описанием.

Дневниковая и эпистолярная формы подходят для путевого очерка больше, чем для романа, еще и потому, что временной диапазон изображаемых событий здесь у́же, чем в романе, где действие зачастую охватывает всю жизнь или бо́льшую часть жизни героя, не говоря уж о случаях, когда изображается жизнь нескольких поколений.

Со спецификой предмета описания связана различная степень сюжетности путешествия и романа. Для первого свойственна бессюжетность (ее же, как ни парадоксально, можно назвать многосюжетностью). Повествование распадается на множество эпизодов, каждый из которых имеет как бы свой «сюжет», но сюжетность эта ослаблена, многие эпизоды вообще не завершены. Для романа характерны острый сюжет и сильно развитая интрига.

К чему же тяготеет «Сентиментальное путешествие» – к путешествию или роману? Ведь писатель сам осознавал жанровое своеобразие своего произведения: Стерн пишет дочери, что собирается создать «нечто новое, далекое от проторенных дорог»[3]. Однако при этом он исподволь движется в русле развития английской просветительской литературы, в которой к последней трети XVIII в. ощущаются новые тенденции, характерные для сентиментализма.

<…> Начинается процесс вытеснения фактического материала лирическим началом. Соответственно познавательный пафос путешествия значительно уменьшается, а беллетристический элемент в нем возрастает. Это все нарастающее внимание к субъекту, к личности с ее самоценным внутренним миром приведет в дальнейшем, в эпоху романтизма, к появлению нового жанра – как бы «карликового» варианта путешествия – «прогулки», где не окружающий мир, а лирическое состояние человека станет центром повествования, либо к «путешествию наизнанку», каким является, к примеру, «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра (написанное под огромным влиянием Стерна). В нем реальное физическое передвижение вообще отсутствует, а все динамика заключена в движении мыслей повествователя.

Уже в Филдинговом «Дневнике путешествия в Лиссабон» наметилась тенденция, которая станет ведущей в литературном путешествии эпохи сентиментализма, – некоторое смещение «центра тяжести», переход от объективного описания внешнего мира, когда путешественник, как в книге Дефо «Путешествие по всему острову Великобритании», был лишь добросовестным регистратором увиденного, к описанию душевного мира повествователя, когда события мира внешнего становятся лишь поводом для размышлений и переживаний. При этом главный герой – он же путешественник-повествователь – все более обретает черты литературного персонажа, не поддающегося прямому отождествлению со своим создателем.

Классический образец такого путешествия, полемический, новаторский пафос которого вынесен даже в название, – «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Лоренса Стерна.

<…> В «Сентиментальном путешествии» внимание рассказчика обращено не на внешние впечатления от путешествия, а на анализ своего внутреннего состояния и мотивов поведения. И автор, и герой «Сентиментального путешествия» нарочито равнодушны к историческим и культурным достопримечательностям Франции. <…>

Не найдем мы в этой книге и размышлений типа филдинговских – о политике, экономике, торговле… Все рассказанное Йориком о его дорожных впечатлениях важно лишь постольку, поскольку раскрывает психологию повествователя. Перед читателем не картина мира вообще, а мир, увиденный глазами данного путешественника.

География присутствует в этом своеобразном путешествии только в заголовках и подзаголовках главок. Стерн называет их «Кале», «Амьен», «Париж», «Версаль»… Они как бы привязывают события к определенному пункту маршрута, напоминая обычные путевые очерки. Но сходство это чисто внешнее: эти заголовки выглядят скорее издевкой над читателем. Ведь то, что происходит с «сентиментальным путешественником», его встречи и наблюдения никак не зависят от маршрута. Нищенствующий монах мог повстречаться Йорику в Монтрее, а не в Кале, дохлый осел мог валяться не близ Нанпона, а по дороге в Мулен… Существо оценок от этого не изменилось бы, а о самих этих местах как таковых в книге ровным счетом ничего не сообщается. Ведь дорога Йорика, как справедливо заметила английская писательница Вирджиния Вульф, была дорогой сознания, а главными приключениями путешественника – движения его души. Отмечая нетрадиционность «Сентиментального

путешествия» для книг подобного жанра, Вирджиния Вульф замечает: «До того путешественник соблюдал определенные законы пропорций и перспективы. Кафедральный собор в любой книге путевых очерков высился громадой, а человек – соответственно – казался рядом с ним малюсенькой фигуркой. Но Стерн был способен вообще забыть про собор. Девушка с зеленым атласным кошельком могла оказаться намного важнее, чем Нотр-Дам. Потому что не существует, как бы намекает он, универсальной шкалы ценностей. Девушка может быть интереснее, чем собор. Дохлый осел поучительнее, чем живой философ…»[4]

И все же нельзя сказать, что Стерн полностью пренебрег тематикой путешествия. Она оттеснена на задний план и, как правило, не замечается за новизной авторского стиля, но она все же есть и о ней стоит поговорить.

Через всю книгу – ненавязчиво, но последовательно – проходит тема национального характера. <…> Общее наблюдение над национальным характером дается в ключе центральной эстетической установки Стерна с ее девизом «Vive la bagatelle!»[5] – национальные черты, как и любые человеческие свойства, проявляются прежде всего в мелочах: «Мне кажется, я способен усмотреть четкие отличительные признаки национальных характеров скорее в подобных нелепых minutiae[6], чем в самых важных государственных делах»[7].

Наблюдения над национальным характером французов буквально разбросаны на страницах «Сентиментального путешествия». Французский офицер обладает непринужденностью в общении с дамой, чего нет у чопорного англичанина. Парижская гризетка приобрела изящество и обходительность, не свойственные лондонской лавочнице. Экспансивность галльского характера выражена «тремя степенями ругательств» – diable, peste[8], превосходную степень благопристойный Йорик не может даже произнести. Патетичность мышления и высокопарность французского языка отмечает Йорик в разговоре с парикмахером: «– Но я боюсь, мой друг, – сказал я, – этот локон не будет держаться. – Можете погрузить его в океан, – возразил он, – все равно он будет держаться.

– Какие крупные масштабы прилагаются к каждому предмету в этом городе! – подумал я. При самом крайнем напряжении мысли английский парикмахер не мог бы придумать ничего больше, чем „окунуть его в ведро с водой“». – Какая разница! Точно время рядом с вечностью» (56).

Обобщаются впечатления от встречи с французами в разговоре Йорика с графом де Б., где со свойственной Стерну

парадоксальностью утверждается, что при всем своем остроумии французы слишком серьезны, а их хваленая politesse делает их похожими друг на друга, как монеты одинаковой чеканки.

И все же писатель приходит к примирительному, так сказать, просветительному выводу: за внешними различиями надо уметь увидеть общечеловеческие черты. Каждая нация имеет свои «pour et contre»[9]. Путешествуя, мы это понимаем и учимся «взаимной терпимости» и «взаимной любви» (71).

Так вот, оказывается, в чем цель путешествия! Не в знакомстве с флорой и фауной, историей и культурой, политикой и коммерцией, и даже не в изучении национального характера, – а в некоем «моральном уроке», который может извлечь путешественник (а вслед за ним и читатель) из мозаики дорожных впечатлений. Искусство путешествовать, которое культивирует в себе Йорик, заключается не в том, чтоб «оглядываться по сторонам и доставать перо у каждой канавы, через которую он переходит, просто для того, по совести говоря, чтобы его достать»[10], а в стремлении развить в себе «чувствительность», умение сопереживать людям.

Такая цель, естественно, ставит путешественника и его сложный душевный мир в центр повествования. И хотя мы уже отметили, что роль повествователя как личности постепенно возрастает в жанре путешествия, таких гипертрофированных размеров она достигает лишь в эпоху сентиментализма.

Более того, Стерн показывает субъективность своего путешественника-повествователя <…>.

<…>

Отказывается писатель и от характерной для путешествия дневниковой или эпистолярной формы изложения материала, имитирующих непосредственную фиксацию дорожных впечатлений. <…>

В стерновском же «Путешествии» разрыв между временем действия и временем его описания довольно велик. Это видно хотя бы из следующего эпизода. В день приезда во Францию Йорик знакомится в Кале с монахом, отцом Лоренцо, и обменивается с ним табакерками в знак дружеских чувств. Здесь же рассказчик, забегая вперед, сообщает о смерти монаха, о которой он узнал на обратном пути, и упоминает о своем теперешнем отношении к табакерке – единственному оставшемуся от него сувениру: «Я храню эту табакерку наравне с предметами культа моей религии, чтобы она способствовала возвышению моих помыслов; по правде сказать, без нее я редко отправляюсь куда-нибудь; много раз вызывал я с ее помощью образ ее прежнего владельца, чтобы внести мир в свою душу

среди мирской суеты…» (23). Очевидно, что прошло уж много времени не только после встречи с монахом, но и после возвращения на родину. <…>

Зато такую жанровую черту путешествия, как бессюжетность, Стерн сохраняет и даже утрирует. Книга <…> начинается и завершается буквально на полуслове. В ней нет единого сюжетного стержня. «Сентиментальное путешествие» представляет собой ряд эпизодов, не имеющих, в большинстве случаев, сюжетной завершенности, как это обычно и бывает в путешествиях. Не найдем мы здесь и эволюции характера главного героя, которая могла бы рассматриваться как некий «внутренний» сюжет, построенный на внешне незначительных событиях.

Но тематика, характерная для романа, и тут наложила свой, хотя и едва заметный, отпечаток. Так, некоторые эпизоды имеют чисто «романную» сюжетную завершенность, диссонирующую с жанром путешествия. Например, Йорик сообщает, хоть и вкратце, историю жизни отца Лоренцо, и для читателя так и остается неясным, как рассказчик ее узнал: во время его однодневного знакомства с монахом тот ему ничего о себе не рассказывал, а когда Йорик был проездом в Кале на обратном пути, отца Лоренцо уже не было в живых. Еще более беллетристично звучит рассказ Йорика о судьбе продавца пирожков: «Было бы нехорошо отнять удовольствие у добрых людей, обойдя молчанием то, что случилось с этим несчастным кавалером ордена св. Людовика месяцев девять спустя.

По-видимому, у него вошло в привычку останавливаться у железных ворот, которые ведут ко дворцу, и так как его крест бросался в глаза многим, то многие обращались к нему с теми же расспросами, что и я. – Он всем рассказывал ту же историю, всегда с такой скромностью и так разумно, что она достигла, наконец, ушей короля. Узнав, что кавалер был хорошим офицером и пользовался уважением всего полка как человек честный и безупречный, – король положил конец его скромной торговле, назначив ему пенсию в полторы тысячи ливров в год» (89–90). Маловероятно, чтобы Йорик, случайно встретившийся с продавцом пирожков в Версале, где рассказчик сам был проездом, мог узнать, что произошло с ним через девять месяцев после этой встречи.

Как своего рода «мини-новеллы» звучат главка «Шпага. Ренн», выбивающаяся и чисто географически из Йорикова маршрута, и история скворца.

Встречаются в «Сентиментальном путешествии» и «случайные» совпадения, более характерные для романа, чем для

путевого очерка. Так, Йорик случайно знакомится с хорошенькой fille de chambre, которая оказывается горничной той самой мадам де Р., которой Йорик должен передать письмо. Такое совпадение дает автору возможность снова свести этих двух персонажей и показать сначала Йорика-моралиста, а затем человека, поддающегося всевозможным «заблуждениям сердца и ума». Другое совпадение – случайная информация, полученная Йориком в лавке книготорговца об англомании графа де Б***, – помогает Йорику, когда он хлопочет о получении иностранного паспорта.

Вот такой сложный сплав романа и путешествия находим мы у Стерна. Он действительно создал произведение, совершенно отличное от сочинений своих предшественников. В его творчестве оба жанра сблизились – роману сообщается бессюжетность путешествия, в путешествии личность повествователя доминирует над описательным материалом. <…>

<…>

(*Атарова К. Н.* Лоренс Стерн и его «Сентиментальное пу тешествие по Франции и Италии»: учебное пособие. М.: Высшая школа, 1988. С. 34–42)

Примечания

[1] *George D.* England in Transition. Baltimore, 1962.

[2] См. об этом подробнее: *Adams P. G.* Travellers and Travel Liars. Berkeley, 1962.

[3] Letters of Laurence Sterne. Oxford, 1935. P. 301.

[4] Цит. по: Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 290.

[5] Да здравствует пустяк! (франц.)

[6] мелочах (франц.)

[7] *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. М., 1940. С. 57; в дальнейшем все цитаты по этому изданию приводятся с указанием в тексте страниц в скобках.

[8] дьявол, чума (франц.)

[9] за и против (франц.)

[10] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Л., 1949. С. 467.

Вопросы и задания

1. Как вы понимаете название романа «Сентиментальное путешествие»?

2. Чем сентиментальное путешествие отличается от обычного? Какова его высшая задача?

3. Почему писатель подчеркивает субъективный характер

повествования в романе?

4. Укажите черты, унаследованные «Сентиментальным путешествием» Стерна от предшествующей традиции литературы путешествий.

5. Укажите черты, которые позволяют определять жанр «Сентиментального путешествия» как роман.

II
Французская литература

Ален-Рене Лесаж (1668–1747)

Предтекстовое задание

Прочитайте раздел из статьи Е. Г. Эткинда о Лесаже и обратите особое внимание на то, какие аргументы автор приводит в защиту подзаголовка статьи.

Е. Г. Эткинд
Франция под маской Испании

«Жиль Блас» – произведение огромного масштаба, подлинная энциклопедия французской жизни начала XVIII века. Французской жизни? Но ведь действие романа разыгрывается в Испании! Современникам было ясно, что испанская оболочка не что иное, как удобная маска, которой пользуется писатель-сатирик для своих целей, для борьбы против социальных пороков. Лесаж проводит своего героя через все сословия и слои общества: от разбойников до королевского двора. Если еще можно было писать о французских разбойниках, то уж о первом министре Франции, а тем более о короле, ничего нельзя было сказать прямо. Русский романист В. Т. Нарежный, опубликовавший в 1814 году роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», по этому поводу заметил в своем предисловии: «Я вывел напоказ русским людям русского же человека, считая, что гораздо сходнее принимать участие в делах земляка, нежели иноземца. Почему Лесаж не мог того сделать, всякий догадается. За несколько десятков лет и у нас нельзя бы отважиться описывать беспристрастно русские нравы».

Разумеется, подобный маскарад был бы невозможен для настоящего писателя-реалиста, которому далеко не безразлична национальность героя: ведь от национальной принадлежности зависят и психологический склад, и характер человека, и нравы. В XVIII веке реализма в современном понимании этого слова еще не было. Вольтер выводил в своих философских романах и вавилонян, и немцев, и англичан, и даже жителей Сатурна; все они были людьми вообще, то есть для Вольтера – французами. Монтескье рисовал персов, они тоже от французов мало чем отличались. И, разумеется, лесажевские испанцы разве что носят испанские камзолы, живут в условном Овьедо или Мадриде и едят «олью подриду» да рагу из кота. В остальном, по психологии своей и по нравам, они – французы. Сент-Бёв писал в 1850 году в статье о Лесаже:

«Несмотря на испанский костюм и все заимствования, которые удалось обнаружить в романе, „Жиль Блас“ – одна из самых французских книг, какие только есть у нас… У Лесажа совершенно французская кисть, и если французская литература обладает книгой, которую следует перечитывать после всякого неприятельского вторжения, после смут, потрясающих нравственность, политику и вкус, перечитывать, чтобы вернуть себе душевное равновесие, успокоить ум и освежить чувство языка, эта книга – „Жиль Блас“».

Много лет обсуждался и вопрос о том, в какой степени автор «Жиль Бласа» был самостоятелен. Критики, в особенности испанцы, обнаружили в романе немало сюжетов, эпизодов, отрывков, заимствованных у испанских авторов. Кое-кто даже обвинял Лесажа в плагиате. Возник некий «жильбласовский вопрос», шли бурные споры. Можно с уверенностью сказать, что споры эти исчерпаны. Да, кое-что Лесаж прямо перенес в свой роман из произведений других авторов. Но он делал это, творчески переосмысливая заимствованное, придерживаясь правила, которое некогда сформулировал учитель его, Мольер: «Я беру свое добро там, где нахожу его». Лесаж, например, взял девять эпизодов из испанского романа «Маркос де Обрегон» Висенте Эспинеля; к ним относятся такие, как приключения Жиль Бласа в подземелье разбойников (кн. I, гл. X) и в меблированных комнатах (кн. I, гл. XVI), история Диего и Мерхелины (кн. II, гл. VII) и др. Но эти эпизоды так органично вплетены в план «Жиль Бласа», так решительно переосмыслены и преобразованы, что нельзя не вспомнить замечательных слов Генриха Гейне, сказанных по поводу такого рода неосновательных обвинений в плагиате:

«Поэт имеет право черпать отовсюду, где он находит материалы для своих произведений, и даже присваивать себе целые колонны с изваянными капителями, если прекрасен тот храм, который они будут поддерживать».

Герой лесажевского романа – сын бедного стремянного – проходит поучительную жизненную школу. Он пускается в путь доверчивым юношей, и трудности, встречающиеся ему на пути, воспитывают его характер. Сначала он похож на Пьеро из ярмарочной пьески Лесажа – до того, как Пандора открыла свой ящик и выпустила в мир пороки, он благодушен и не видит зла. Первый же встречный на постоялом дворе одурманивает его лестью и обирает его. Затем он становится слугой, меняет множество хозяев и постепенно накопляет опыт, набирается жизненной мудрости. Перед ним дефилируют люди разных состояний и званий: хозяева и слуги, дворяне и мещане,

священники и поэты, актрисы и юные прожигатели жизни. Их поступки или их рассказы – вот «университеты» Жиль Бласа. Чему же он в конечном счете научился? Главный жизненный вывод Жиль Бласа не слишком лестен для общества. Заключается он в том, что наиболее вредна и даже губительна для маленького человека – правда. Здесь надо отметить в первую очередь два эпизода, жизненно важных для нашего героя.

Жиль Блас в услужении у дона Гонсале, дряхлого сластолюбивого старика, влюбленного в коварную донью Эуфрасию. Последняя неверна своему престарелому любовнику, и Жиль Блас считает своим долгом осведомить о том обманутого сеньора. И что же? Жиль Блас ожидает благодарности, а вместо этого хозяин увольняет его, говоря: «Мне это очень грустно, мой милый Жиль Блас, и уверяю тебя, что я согласился лишь с большим сожалением; но я не могу поступить иначе – снизойди к моей слабости» (кн. IV, гл. VII).

Жиль Блас – секретарь архиепископа гренадского. Его высокопреосвященство требует от своего любимца правды, только правды: пусть Жиль Блас, едва он заметит, что проповеди стали слабее прежних, тотчас скажет о том их автору, – архиепископ хочет сойти со сцены в ореоле славы. А когда после апоплексического удара его проповеди в самом деле становятся бессвязны и нелепы и Жиль Блас, исполняя приказание, говорит прелату правду, последний, рассвирепев, выталкивает из кабинета незадачливого критика. «Я вовсе не нахожу дурным то, что вы высказали мне свое мнение, – говорит гренадский архиепископ, – но самое ваше мнение нахожу дурным… Отныне я буду осмотрительнее в выборе наперсников: мне нужны для советов более способные люди, чем вы» (кн. VII, гл. IV).

Не будем умножать число примеров, подобных эпизодов в романе немало, и все они учат героя смотреть на жизнь трезво, не идеализируя ее. Пройдя такую школу, Жиль Блас умудряется сделать большую карьеру, стать любимым секретарем и наперсником герцога Лермы, всесильного правителя Испании. Заканчивается история развращения Жиль Бласа. При дворе он становится жадным, скупым, бессердечным. «Прежде чем попасть ко двору, я был от природы сострадателен и милосерден, но там человеческие слабости испаряются, и я стал черствее камня» (кн. VIII, гл. X). Как и все придворные, Жиль Блас спекулирует должностями, злоупотребляет своим положением, присваивает себе все, что удается украсть. И от окончательной моральной гибели его спасает лишь немилость – враги добиваются его ареста и заключения в крепость. Только теперь добрая и благородная натура берет верх над подлыми чертами стяжателя, лицемера,

скряги, воспитанными в Жиль Бласе обществом и двором. Жиль Блас решает уединиться в своем маленьком поместье и высечь над домом двустишие:

Тихий приют я обрел. Прощайте, мечты и удачи!
Мной вы потешились всласть: тешьтесь другими теперь.

(Перевод Е. Эткинда)

На этом и должен был кончиться роман. Но издатель потребовал продолжения, и тогда Лесаж выпустил в свет четвертый том – еще три книги. В них повествуется, как бывший секретарь герцога Лермы стал любимцем графа-герцога Оливареса, нового вершителя судеб Испании, разумного и твердого правителя, о падении графа-герцога и втором браке Жиль Бласа, счастливо завершающем историю его жизни.

<…>

(*Эткинд Е.* Франция под маской Испании // Эткинд Е. Ален Рене Лесаж (1668–1747) // Писатели Франции: сборник статей / сост. Е. Эткинд. М., 1964. С. 174–176)

Вопросы и задания

1. Каким целям служит «испанская оболочка» романа?
2. Как можно прокомментировать выражение «писатель-реалист», употребленное в отношении Лесажа?
3. Прокомментируйте подбор цитат автора из других работ о Лесаже.
4. Что такое «жильбласовский вопрос»?
5. Какой путь проходит герой романа Лесажа?
6. Как изменяется характер Жиль Бласа к концу романа?

Шарль-Луи де Монтескьё (1689–1755)

Предтекстовое задание

Прочитайте перевод отрывка из исследования Ж. Старобински о Монтескьё, обращая внимание на предложенную автором трактовку темы власти в романе «Персидские письма».

Ж. Старобински
Деспотические наказания и наказанные деспоты

Перевод с французского И. В. Лукьянец

Итак, в «Персидских письмах» содержится бунт. Бунт этот, однако, разворачивается в художественном пространстве. Всей энергией текста управляет хозяйская рука автора. Финальная катастрофа в серале Узбека выдерживает нагрузку мечты и тревоги, которую реальность не перенесла бы. Да, во Франции имеют место злоупотребления, абсолютная монархия превратилась в деспотизм, система Лоу[1] разрушила состояния, Парижский парламент унижен и распущен, Регентство стало средоточием скандалов. Все эти беды, кажется, не оказали никакого влияния на жизнь Парижа, однако это лишь временно, счета будут предъявлены в конце столетия. Действие кровавого театра в 1721 г. переносится в Испаганский сераль. Именно здесь создается фривольное и трагическое пространство, в котором слышатся отклики французских событий. В решающий момент бунта страстей Роксана пишет своему мужу.

Эта ее речь могла бы быть обращенной и к западному владыке, она не ограничивается протестом против супружеского рабства. Так же, как восточный деспотизм становится моделью любой абсолютной власти, так и измена и самоубийство Роксаны обретают все свое значение, как только их начинают рассматривать как отчаянное стремление к свободе, терпящее поражение. Этот трагический вывод будет перенесен из общественной составляющей книги на ее эротическое содержание, что дает ключ к чтению всей фривольной галантной литературы века.

Восточную интригу книги можно было бы рассматривать как пикантное добавление к серьезному сочинению. Но в современной критике преобладает другое мнение. Стало очевидно, что предметом обсуждения во всех частях книги является власть и ее различные формы: в Испаганском серале царят самые извращенные формы рабства – с женщинами здесь

обращаются, как с неодушевленными предметами, в то время как о красоте их тщательно заботятся. У евнухов, низведенных до функции инструментов, но желающих сохранить хотя бы частицу свободной воли, остается лишь одна возможность – стать в свою очередь палачами. Их хозяин с помощью насилия и устрашения требует от них гарантии своего могущества. Они – его министры. Если они, за редким исключением, не могут наслаждаться телесно, то они наделены властью повелевать сознанием тех, кто слабее их, кто зависит от них. Печаль их господина дополняет изощренную иерархию рабства, которая, но лишь по видимости, защищает целомудрие женщин и обеспечивает ему абсолютную власть. Никто из них не счастлив, начиная с господина. В то же время это – тот самый человек, который в чужих землях исповедует высшую свободу разума и которому Монтескьё часто доверяет свои собственные мнения.

Нужно ли обвинять Монтескьё в том, что он плохо совместил эти две стороны своего сочинения и сделал Узбека противоречивым персонажем? У нас скорее появляется новое право извлечь из противоречивости Узбека дополнительный урок. Столь разумный, он так стремительно расстается со своими предрассудками, когда наблюдает нравы другой нации, Узбек неспособен на ту же свободу, когда в дело вступают его интересы, вековые традиции и его желания. Жестокость Узбека – темное пятно на его разумности. Это та смутная область, с которой этот адепт естественной религии не в силах расстаться. Когда Монтескьё рисует противоречивость своего персонажа, речь не идет о том, чтобы подвергнуть сомнению все Просвещение, представить его «авторитарным» и скрыто лицемерно тиранническим. В XX в. найдутся интеллектуалы, которые начнут своего рода процесс против гуманизма Просвещения, исходя из его «бесчеловечности».

Я скорее выскажу предположение, что Монтескьё внушает нам мысль о том, что просвещенный человек никогда не бывает *достаточно* просвещенным, что любой враг иллюзий никогда не бывает свободным от заблуждений, которые подчиняют его себе. И мне кажется, что в своем двойственном персе Монтескьё являет нам часть самого себя, не свободную от фантазмов и иллюзий.

Монтескьё намеревался написать историю ревности. Узбек – обманутый ревнивец. Читатель, конечно, вполне может предположить, что Монтескьё позволяет себе вольности в изображении нравов сераля – прозрачные одежды, купания, слезы, унизительные наказания, подкупленные стражи, зашифрованные послания. Нескромные тайны сераля служат противовесом ясному изображению французских нравов

(подмеченных скорее в салонах, кафе, библиотеках, академиях, нежели в будуарах). Эротическая мечта стремится в дальние дворцы, о которых хочет знать все. Она заключает в эти дворцы красавицсоперниц, желания которых томятся в праздности. Соперничество пленниц сераля представляет собой первую ступень жестокости. Препятствия, засовы, расстояние умножают их ревнивые муки. Неистовство развивается по нарастающей на протяжении всего романа. В «Персидских письмах» Монтескьё преподает читателю моральный урок, который не допускает снисходительного и вольного отношения к тирании – этот урок демонстрирует нам непереносимый характер тирании в частных нравах. Он имеет отношение по аналогии и к любому государству, где царит тот же тип власти, где действуют такие же «министры». Не следует удивляться тому, что бунт Роксаны опирается на идею Природы. Она действует под девизом *свобода или смерть* задолго до того, как эта надпись будет вышита на знаменах Республики. Монтескьё предложил, таким образом (знал ли об этом Гегель?), образцовую драму, которая вписывается в «диалектику хозяина и раба» и доказала, что власть деспота рушится в то мгновение, когда раб подвергает сомнению его авторитет с помощью бунта и приятия смерти за свободу.

(Переведено по изд.: *Starobinski J.* Montesquieu. Paris: Seuil, 1994. P. 65–67)

Примечание составителя

[1] Джон Лоу, или Ло (1671–1729) – шотландский финансист времен регентства Филиппа II Орлеанского. Лоу предложил регенту внедрить во Франции разработанную им новую финансовую систему (систему Ло), основанную на замене металлических денег банковскими билетами, которая привела государство к финансовой катастрофе.

Вопросы и задания

1. Для чего Монтескьё использует восточную интригу в романе «Персидские письма»?

2. Как, по мнению автора исследования, можно объяснить «противоречивость» Узбека?

3. Изложите предложенную автором исследования трактовку бунта Роксаны в финале романа.

Антуан-Франсуа Прево (1697–1763)

Предтекстовое задание

Прочитайте отрывок из вступительной статьи Е. А. Гунста об аббате Прево, обратите особое внимание на характеристику жанровой природы, тематики и персонажей повести «История кавалера де Грие и Манон Леско».

Е. А. Гунст
Жизнь и творчество аббата Прево

<…>

Популярность сочинений Прево определялась прежде всего их занимательностью. Страницы его книг наполнены захватывающими событиями – похищениями, убийствами, погонями, диковинными совпадениями. Действие развертывается в таинственных подземельях, замках, дремучих лесах, в далеких странах. Среди действующих лиц всегда имеется «злодей» – мрачная и загадочная личность, носитель зла.

Аббат Прево склонен злоупотреблять таинственностью и ужасами, и это нередко придает развертывающимся событиям неправдоподобный характер. Однако неоспоримым достоинством его романов является то, что они написаны проникновенным психологом, которому удается правдиво передавать чувства и поступки людей, поставленных даже в самые неправдоподобные условия.

Авантюрный характер романов Прево в какой-то степени роднит его с авторами реалистических «плутовских» романов, в частности, с Лесажем; однако легко заметить отличие Прево от этих писателей: в плутовском романе события развертываются в «низменной» среде и герои стремятся к завоеванию лишь материальных, житейских благ, герои же Прево – мечтатели и романтики, живущие прежде всего жизнью сердца и воображения.

С другой стороны, Прево несомненно испытал влияние и авторов так называемого «прециозного» романа, герои которого также переживают многочисленные, порой фантастические, приключения, причем в основе всех коллизий здесь также лежит чувство любви.

Существенным отличием Прево от этих авторов является то, что его герои гораздо менее рационалистичны, они не предаются кропотливому самоанализу, они гораздо полнокровнее, жизненнее, «телеснее».

Увлекали читателей и те новые черты, которыми Прево наделял своих героев: в его романах выступают люди, захваченные титаническими, всепоглощающими страстями, борьба с которыми непосильна для человека. И среди этих страстей господствующее положение занимает любовь.

«Любовь неистова, она несправедлива, жестока, она готова на все крайности, она предается им без малейшего раскаяния. Освободитесь от любви, и вы окажетесь человеком почти без пороков»[1] – так говорит Знатный человек своему воспитаннику. Но слова бессильны. Это знает и сам Знатный человек. Он сам, как и многие другие избранники, испытал на себе несокрушимую власть любви.

Любовь у аббата Прево – роковая, стихийная, непреодолимая страсть, в большинстве случаев трагическая, ведущая человека к отчаянию и гибели, порою толкающая его на страшные преступления. Вместе с тем герои Прево видят в любви высшее благо; только избранным дано испытать ее, и за это блаженство человек готов на любые жертвы.

«Несомненно, что существуют сердца, созданные друг для друга, такие, которые никогда никого не полюбили бы, если бы им не посчастливилось встретиться. Стоит им только встретиться, как они сразу чувствуют, что предназначены друг для друга и что счастье их заключается в том, чтобы никогда не разлучаться. Какая-то тайная сила побуждает их любить друг друга; им нет нужды в уверениях, испытаниях, клятвах – у них мгновенно рождается взаимное доверие, которое и побуждает их беззаветно отдаться друг другу»[2] («Записки знатного человека», т. I).

Эмоциональная сторона романов Прево явилась одной из причин их большой популярности. Современница Прево, мадемуазель Аиссе – та самая черкешенка, воспитанная во Франции, жизнь которой послужила канвою для его романа «История одной гречанки» – писала в 1728 году о «Записках знатного человека»: «Книга эта не так уж хороша, и все-таки читаешь все ее сто девяносто страниц, заливаясь слезами»[3].

Как психолог, Прево находится под влиянием великих драматургов эпохи классицизма – Корнеля и Расина, в трагедиях которых также господствуют необоримые страсти. Но там чувства представляются более отвлеченными и являются уделом мифологических героев или выдающихся исторических лиц (королей, полководцев), а в романах Прево страсть бушует в сердцах людей, занимающих в обществе более скромное положение; именно благодаря ей эти люди и возвышаются над общим уровнем. Поэтому страсть героев Прево приходит в столкновение с обычными факторами человеческой жизни –

материальными обстоятельствами, семейными соображениями и т. п.

<…>

<…> «История кавалера де Грие и Манон Леско» впервые была издана в 1731 году в Голландии в виде VII тома «Записок знатного человека». Во Франции шедевр Прево не сразу был оценен по достоинству. Любопытно, что парижская издательница вдова Делон, поспешившая перепечатать V и VI тома «Записок», не добавила к ним «Историю». Несмотря на шумный успех «Истории» в Голландии и хвалебные отзывы голландских журналов, французские издатели не напечатали ее и в 1732 году. Во Франции повесть была впервые издана лишь в 1733 году. Она вышла как самостоятельное произведение (отдельно от «Записок») в Руане (с пометкой «Амстердам»); на титуле значилось: «сочинение г-на Д***».

Книга имела огромный успех. «На нее летели как бабочки на огонь» – говорит современник, литератор и адвокат Матье Марэ[4].

«Парижская придворная и городская газета» помещает 21 июня 1733 года следующую заметку:

«На днях вышел в свет новый том „Записок знатного человека“. Книга написана с таким мастерством и так занимательно, что даже порядочные люди сочувствуют мошеннику и публичной девке».

Немного позже, 3 октября, в той же газете можно было прочесть:

«Недавно здесь напечатана „История Манон Леско и кавалера де Грие“, служащая продолжением „Записок Знатного человека“. Герой – мошенник, героиня – публичная девка, и все же автору каким-то образом удается внушить порядочным людям сочувствие к ним. Сочинитель этот пишет отменно; он в прозе то, что Вольтер – в стихах».

Но немного спустя власти дают приказ об изъятии и уничтожении книги. Сохранился документ о конфискации пяти экземпляров у одного парижского книготорговца и двух экземпляров у другого.

«К „Истории Манон Леско“ можно кое-что добавить, – писала та же газета 12 октября. – Эта книжечка, только что начавшая привлекать к себе всеобщее внимание, на днях запрещена. Помимо того, что в ней почтенным людям приписываются поступки, мало достойные их, – порок и распущенность описаны сочинителем так, что не вызывают к себе должного отвращения».

В этих заметках не упоминается имя Прево, и широкая публика, вероятно, не знала, кто является автором сенсационной книги.

Но в письмах к известному в то время юристу и литератору, академику Буйе (Bouhier) Марэ называет имя автора «Истории». Приводим несколько отрывков из этих писем, ибо они красноречиво говорят о том, какое представление о Прево создалось у его современников.

«*Париж, 1 декабря 1733 г.*

…Этот бывший бенедиктинец – полоумный; недавно он написал омерзительную книжку под названием „История Манон Леско“, а героиня эта – потаскуха, посидевшая в Приюте и в кандалах отправленная на Миссисипи. Книжка продавалась в Париже и на нее летели как бабочки на огонь, на котором следовало бы сжечь и книжку и самого сочинителя, хотя у него и недурной слог».

«*Париж, 8 декабря 1733 г.*

Прочитали ли Вы „Манон Леско“? Там всего-навсего одно удачное сравнение: девушка была до того хороша, что могла бы восстановить в мире язычество».

«*Париж, 15 декабря 1733 г.*

Просмотрите же „Манон Леско“, а потом бросьте ее в огонь; но один раз ее прочесть следует, а не то поместите ее в раздел приапей, где ей место»[5].

Изъятие книги из продажи не могло, конечно, приглушить ее успеха, и современники читали повесть Прево в многочисленных голландских изданиях, которые усиленно ввозились во Францию.

Запрещение повести как произведения безнравственного в эпоху, когда нравы отличались особенной распущенностью, кажется теперь непонятным. Но может быть именно эта распущенность и явилась причиной недооценки и непонимания основной идеи автора: современники увидели в повести Прево только историю фривольных приключений двух распущенных молодых людей. Именно так объяснял недооценку современниками произведения Прево А. И. Герцен. О несерьезном отношении к повести свидетельствует, по мнению Монтеглона, и такая деталь. В Лондоне книга была издана со следующим обозначением мнимой издательской фирмы: «В Лондоне, у братьев Констан, под вывеской „Непостоянство“». Игривое противопоставление фамилии «Констан» (означающей по-французски «постоянство») вывеске «Непостоянство» свидетельствует о непонимании трагического содержания книги[6]. Отметим к тому же, что повесть здесь была названа не «Историей», а «Приключениями».

Запрещение повести побудило Прево выступить в ее защиту в

своем журнале. Пользуясь тем, что книга вышла анонимно и что статья в журнале тоже печатается анонимно, Прево позволил себе дать оценку своего труда. Тонко анализируя свою повесть, Прево старается смягчить произведенное ею впечатление и отвести упреки в том, что он написал «безнравственную» книгу[7].

Вот что писал Прево:

«Публика с большим удовольствием прочитала последний том „Записок Знатного человека“, содержащий приключения кавалера де Грие и Манон Леско.

Мы видим в них юношу, наделенного блестящими и бесконечно привлекательными способностями, который увлечен безрассудной страстью к полюбившейся ему молодой женщине и предпочитает распущенную бродячую жизнь всем благам, которые сулят ему его таланты и его происхождение; это злосчастный раб любви, заранее предвидящий ожидающие его невзгоды, но лишенный силы предпринять что-либо, чтобы их избежать; он остро переживает эти невзгоды, он утопает в них и все же пренебрегает средствами, которые помогли бы ему занять лучшее положение; словом, это юноша одновременно и порочный и добродетельный, благонамеренно мыслящий и дурно поступающий; он привлекателен строем своих мыслей и отвратителен своими поступками. Это характер своеобразный (singulier).

Характер Манон Леско еще своеобразнее. Она знает, что такое добродетель, она даже ценит ее, и все же совершает недостойнейшие поступки. Она страстно любит кавалера де Грие, однако стремление жить богато и блистать принуждает ее изменять своим чувствам и кавалеру, которому она предпочитает богача-финансиста. Какое же искусство требовалось, чтобы увлечь читателя и внушить ему сочувствие к тем гибельным невзгодам, которые переживает эта развращенная девушка!

Хотя оба они весьма распутны, их жалеешь, ибо видишь, что их разнузданность происходит от слабоволия и от пыла страстей и что они к тому же внутренне сами осуждают свое поведение и признают, сколь оно предосудительно.

Следовательно, изображая зло, сочинитель отнюдь не учит злу. Он рисует влияние неистовой страсти, которая делает рассудок бесполезным, когда человек имеет несчастье вполне предаться ей; такая страсть хотя и не может вполне заглушить в сердце добродетель, препятствует следовать ей на деле. Словом, это сочинение обнажает все опасности, которые несет с собою распутство. Не найдется такого юноши, такой девушки, которым захотелось бы походить на кавалера и его возлюбленную. Они порочны, но их терзают раскаяние и горести.

Зато характер Тибержа, добродетельного священника, друга кавалера, превосходен. Это человек мудрый, преисполненный благочестия и набожности; это друг нежный и великодушный; это сердце, неизменно сокрушающееся о заблуждениях друга. Сколь привлекательна набожность, когда она сопутствует такому прекрасному характеру!

Я ничего не скажу о стиле этого сочинения. В нем нет ни грубости, ни высокопарности, ни софистических рассуждений; тут пером водит сама Естественность. Каким жалким кажется рядом с ним стиль писателей напыщенных и приукрашающих истину! Тут сочинитель не гонится за остроумием или за тем, что называется таковым. Это стиль не лаконически-тугой, но плавный, насыщенный и выразительный. Всюду – живопись и чувства, притом живопись правдивая и чувства естественные».

Повесть находилась под запретом в течение двадцати лет. Только в 1753 году запрет был снят и вышло новое издание в двух томиках, с многочисленными, хотя и не меняющими основ, поправками и добавленным эпизодом.

С тех пор «Манон Леско» прочно заняла место среди самых выдающихся произведений мировой литературы.

Во Франции она печаталась поистине бесчисленное количество раз – и в виде дорогих изданий с иллюстрациями знаменитых художников, и в массовых грошовых изданиях, и в виде томов большого формата с широкими полями, и в виде миниатюрных карманных томиков, и в виде «академических» изданий с предисловиями, примечаниями, библиографическими справками, вариантами и т. п.

<…>

(*Гунст Е. А.* Жизнь и творчество аббата Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско / пер. М. А. Петровского; изд. подгот. М. В. Вахтерова, Е. А. Гунст. 2-е изд. М.: Наука, 1978. С. 227–230, 235–241)

Примечания

[1] *Hazard P.* Etudes critiques sur l’abbé Prévost. Chicago, 1929. P. 21.

[2] Ibid.

[3] *Harrisse H.* L’abbé Prévost. Paris, 1896. P. 131.

[4] Ibid. P. 177.

[5] Ibid.

[6] Библиографическая справка Анатоля де Монтеглона в издании «Манон Леско» братьев Глади: Histoire du chevalier des Grieux… Par is, 1875. P. 328.

[7] Статья помещена в журнале «Le Pour et Contre», т. III, №

XXXVI, с. 137, и полностью перепечатана в указанном выше издании братьев Глади (Glady frères), с. 7–9. Заметим кстати, что эту апологию иногда ошибочно принимают за третье предисловие к повести (считая первым предисловием письмо к амстердамским издателям, предпосланное «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» в VII томе «Записок знатного человека» и приведенное в издании Глади на с. 326–328; вторым предисловием является напечатанное в нашем издании, с. 5).

Вопросы и задания

1. Следы влияния каких романных традиций можно обнаружить в повести «История кавалера де Грие и Манон Леско» аббата Прево? В чем состоит отход автора от этих традиций?
2. Как трактуется любовь в повести Прево?
3. Что позволяет автору исследования говорить об ошибочном восприятии повести современниками писателя?
4. В чем состоит своеобразие характеров главных героев повести?
5. Как сам Прево объяснял замысел своей повести?

Вольтер (1694–1778)

Предтекстовое задание

Прочитайте отрывок из статьи А. Д. Михайлова, посвященный творческой биографии Вольтера. Обратите особое внимание на то, как автор исследования характеризует проблематику творчества писателя и способы ее раскрытия в различных жанрах.

А. Д. Михайлов
Вольтер после 1749 года

<…>

Глубокое изучение мировой истории, размышления над событиями своего времени, наконец, ряд личных трагедий (в частности, смерть маркизы Дю Шатле в 1749 г.) сделали взгляды Вольтера более трезвыми, но и скептическими. Впрочем, и раньше, как показывает, например, его философская поэма «За и против» (1722), Вольтер не разделял оптимизма Лейбница; он признавал неизбежность зла, но не считал его необходимой ступенькой на пути к добру. В этом отношении знаменательно его замечание в связи с Паскалем (1732): «Зачем делать из нашего существования цепь горя и бедствий? Представить себе свет тюрьмой и всех людей осужденными преступниками – это мысль мизантропа; думать, что мир есть место вечного веселья, – это заблуждение мечтателя; знать, что земля, люди, звери таковы, каковы они должны быть по порядку провидения, есть признак мудреца».

Своей «Поэмой о разрушении Лиссабона» (1756), как и более ранней «Поэмой о естественном законе» (1752), Вольтер развивал традиции классицистической оды и сатиры с их акцентом на столкновении противоречивых мнений, с их обостренной проблемностью. Поэма Вольтера – произведение совсем не описательное, хотя она и посвящена событию яркому и, если угодно, в высшей степени живописному, хотя поэт и наполняет ее беглыми зарисовками последствий ужасающего стихийного бедствия:

Спешите созерцать ужасные руины,
Обломки, горький прах, виденья злой кончины,
Истерзанных детей и женщин без числа,
Разбитым мрамором сраженные тела…

(Перевод А. Кочеткова)

Вольтер не ставит перед собой цели последовательно рассказать о землетрясении (как он отчасти сделает это в «Кандиде»), он даже не хочет передать впечатление от катастрофы. Его задача – осмыслить ее с философской точки зрения, и недаром поэма имеет подзаголовок: «Проверка аксиомы: „Все благо“». В противовес Лейбницу, который прямо назван в строках произведения, Вольтер приходит к выводу, что зло не является составной и необходимой частью гармонического устройства мира, что оно нередко торжествует, что оно не подвластно человеческому сознанию и не зависит от воли Провидения. Деизм писателя получает в лиссабонской катастрофе новое подтверждение: творец Вселенной не вмешивается в ее судьбы, не может предотвратить моря бедствий.

Но Вольтер приходит не только к признанию неизбежности зла, отражающего неодолимые и далеко еще не познанные законы природы, но и к активному противоборству со злом, коль скоро речь идет о человеческом обществе. Борьбу с деспотизмом и религиозным фанатизмом Вольтер вел не только в своих острых памфлетах, посвященных процессам Каласа, Ла Барра[1] и др., не только на страницах «Философского словаря» (1764) и в сопутствовавших ему трудах, но и в своих исторических сочинениях, в которых наметился переход от старой, классицистической к новой историографии.

Если такие исторические труды Вольтера, как «История Карла XII» (1731) и «Век Людовика XIV» (1739–1751), все-таки еще полностью не порвали с биографическим методом, то в своем грандиозном «Опыте о нравах и духе народов» (1756–1769) писатель дает широкую панораму исторического развития всех народов, уделяя, в частности, очень большое внимание Востоку, особенно Индии и Китаю. В этом труде Вольтер выступает против исторических концепций прошлого, прежде всего против воззрений Боссюэ, смотревшего на мировую историю сквозь призму христианства. В оценке прошлых эпох Вольтер довольно пессимистичен, он везде находит проявления ожесточенного религиозного фанатизма и деспотизм правителей, зло и несправедливость: «Следует сознаться, – пишет Вольтер, – что всеобщая история человечества представляет собою нагромождение преступлений, безумств и несчастий, среди которых мы видим кое-какие добродетели, некоторые счастливые периоды, подобно тому как среди диких пустынь встречаются разбросанные то там то сям отдельные селения». При всей пессимистичности этой оценки нельзя не отметить стремление

Вольтера выделить в истории какие-то отдельные «счастливые» периоды. Эти светлые моменты писатель обнаруживает там, где на какой-то миг над фанатизмом и деспотизмом восторжествовал разум, например в Афинах времен Перикла. Поэтому для Вольтера характерна идея исторического прогресса, который он связывает с достижениями человеческой мысли, с просвещением. Само изучение истории писатель ставит на службу пропаганды просветительских идеалов. Образцом просвещенного государя выступает у Вольтера Петр I в созданном одновременно с «Опытом о нравах» капитальном труде «История Российской империи при Петре Великом» (1757–1763).

В последний период своего творчества Вольтер создает огромное множество произведений самых различных жанров. Наряду с большими книгами он пишет короткие философские диалоги, памфлеты, «рассуждения» по вопросам истории, политики, философии, набрасывает «Мемуары». Продолжает он увлекаться и театром: как его теоретик, пишет «Рассуждение о древней и новой трагедии» (1748), «Обращение ко всем нациям Европы» (1761), «Комментарии к Корнелю» (1764), «Письмо Французской Академии» (1776); как его практик, создает новую серию драматических произведений. Как теоретик Вольтер отстаивает преимущества национальной «драматической системы», созданной Корнелем и Расином, и в этом смысле следует истолковывать упорное неприятие Шекспира, олицетворяющего совсем иные художественные принципы (при столь же непреодолимом интересе к автору «Гамлета» и фактической популяризации его творчества во Франции). Как драматург, Вольтер стремился развить принципы классицизма, не производя ломки этого художественного метода. Однако эстетика классицизма получала в его позднем творчестве своеобразное преломление.

В последние тридцать лет своей жизни, среди прочих, Вольтер создает трагедии «Семирамида» (1748), «Орест» (1750), «Спасенный Рим, или Катилина» (1752), «Китайский сирота» (1755), «Танкред» (1760), «Олимпия» (1764), «Скифы» (1767), «Гебры, или Терпимость» (1769), «Законы Миноса» (1773), «Ирина» (1778). В этих пьесах немало нового. Вольтер сам сознавал новаторский характер своей драматургии, он писал, например, одному из друзей в 1749 г.: «Нужно вывести трагедию из состояния вялой пошлости». Он искал новые темы и выразительные средства (в частности, собирался создать «морскую» трагедию); продолжая разрабатывать привычную для классицизма античную тематику, он обращается также к сюжетам легендарным, средневековым, византийским, восточным и т. д.

Главное, в чем Вольтер делает шаг вперед, это новое понимание трагедии. «Трагедия, – писал он И. И. Шувалову, – это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображенные в ней люди должны действовать». Тем самым драматургия мыслится Вольтером не только как искусство слова, но и движения, жеста, мимики. Поэтому в его поздних трагедиях многое уже не рассказывалось, а показывалось. Другим важным новшеством было обращение к изображению простых людей. В предисловии к «Скифам» Вольтер писал: «Несколько дерзким, возможно, покажется изображать пастухов и земледельцев рядом с высокопоставленными особами и смешивать сельские нравы с нравами двора. Но ведь это театральное новшество целиком почерпнуто из природы. Можно даже представить эту простую природу героической и заставить говорить воинственных и свободных пастухов с тем величием, которое поднимается над низостью, столь несправедливо приписываемой нами их состоянию». Действительно, в ряде трагедий этого периода действуют земледельцы, пастухи, садовники, простые солдаты. Как полагал Вольтер, подобные «безыскусные персонажи» лучше передают замысел пьесы, чем «влюбленные принцы и томимые страстью принцессы». Однако введение таких «простонародных» героев (что горячо приветствовал Дидро) не было шагом в сторону мещанской драмы: Вольтер в своих трагедиях не растворял действия в быте и избегал натуралистических деталей. Его интересовало другое – естественное состояние человека. Поэтому он сталкивает в «Китайском сироте» полудиких монголов из войска Чингисхана с носителями древней цивилизации, китайцами, в «Скифах» – обитателей причерноморских степей с персами, в «Гебрах» – диких солнцепоклонников с римлянами, в «Законах Миноса» – жителей лесов, сидонцев, с более цивилизованными земледельцами. Эти столкновения различных персонажей, стоящих нарочито на разных ступенях культурного развития, подсказаны Вольтеру, возможно, Руссо, но решение конфликтов в трагедиях Вольтера совсем не руссоистское. Писатель признает в «естественных» народах простодушие, правдивость, своеобразную гуманность, он видит, что в «естественном» состоянии люди склонны к благородству, среди них царит равенство, которого не знает цивилизованное общество. Но Вольтер не скрывает, что «естественный» человек прост и добр, но одновременно необуздан в проявлении своих страстей и безмерно жесток. Так, в «Скифах» вдова убитого должна своими руками принести искупительную жертву, солнцепоклонники-гебры оказываются в тисках жестокого религиозного фанатизма, они необразованны, а потому

подозрительны и недоверчивы. Знаменательно, что в трагедии «Китайский сирота» моральную победу над Чингисханом одерживает Идамея, носительница древней цивилизации. Однако решение этой проблемы Вольтером лишено однозначности. В этом отношении показательна и трагедия «Законы Миноса», где критский царь Тевкр выступает против старинных установлений, охраняемых жрецами, и препятствует закланию юной сидонской пленницы Астерии. Его протест поддерживают сидонцы, и Тевкр возглавляет народное восстание против фанатизма жрецов. Осуждение религиозного фанатизма остается одной из ведущих тем драматургии Вольтера. С ней мы сталкиваемся и в «Гебрах», и в «Законах Миноса», и в «Ирине». Но с этой темой перекликается и другая – борьба с абсолютизмом и вообще с деспотическим правлением. Ярким примером этого является трагедия «Семирамида», повествующая о страшном возмездии, от которого не смогла уйти вавилонская царица Семирамида, в сообществе с придворным Ассуром умертвившая своего мужа Нина. Верховный жрец произносит над умирающей царицей многозначительные слова, призывая преступных владык «дрожать на своих тронах», ибо, чем выше их ранг, тем тяжелее будет возмездие.

В вольтеровских трагедиях последнего периода возникает новая для классицистской драматургии тема. От антиабсолютизма Вольтер идет к широкому и последовательному антифеодализму, осуждая и духовных, и светских феодалов. Так, в мрачной трагедии «Олимпия», где юная, прелестная девушка становится жертвой необузданных страстей и роковых совпадений, разоблачаются своекорыстные придворные Александра Македонского, по вине которых страна повергается в ужасы междоусобной распри. В трагедии «Танкред» благородный, отважный, пылко любящий французский рыцарь Танкред противопоставлен главарям норманнского государства в Сицилии. В «Ирине» осуждаются отталкивающие нравы византийского двора и т. д.

Трагедии Вольтера этих десятилетий носят политический характер (вот почему некоторые из них не смогли быть поставлены на сцене). Писатель-просветитель воюет в них со своими давними врагами – церковниками, тиранами, представителями феодальной вольницы. Он отстаивает идеи равенства и свободы, вот почему в «Спасенном Риме», этой яркой трагедии политической борьбы, на первый план выдвинут «философ-просветитель» Цицерон. Отрицательные персонажи, носители зла – Ассур и Семирамида, Орбассан («Танкред»), Кассандр («Олимпия»), император Никифор («Ирина») и др. – не уходят от возмездия, причем его орудием оказываются не только

другие персонажи, но и восставшие народные массы (например, в «Олимпии», в «Законах Миноса»). Но гибнут и положительные герои, гибнут не только потому, что так полагалось в трагедии, но и потому, что несправедливость человеческих отношений оказывается для героев неодолимой, они не могут победить созданный силами зла общественный хаос. Пессимистическая концепция действительности, с которой мы сталкивались в «Поэме о разрушении Лиссабона», обнаруживается и во многих трагедиях Вольтера. Своей постановкой проблем добра и зла, их философских и общественных корней вольтеровские трагедии перекликаются с другими произведениями писателя этих лет, в частности с его прозой.

Наиболее значительным явлением в последнее тридцатилетие творчества Вольтера и едва ли не самым примечательным в области французской прозы, отмеченной чертами просветительского классицизма, были повести, рассказы, сказки-притчи писателя. Впрочем, просветительский классицизм, столь ярко заявивший о себе в области драматургии и в жанре поэмы, в прозе Вольтера обнаруживается далеко не всегда. Правильнее было бы говорить о повестях писателя не как об одном из вариантов просветительского классицизма, а как о примере постепенного освобождения прозы от классицистических черт. Мировоззренческая и художественная основа вольтеровской прозы шире метода классицизма.

<…>

В прозе Вольтера в центре повествования находится типичный для классицизма образ интеллектуального, размышляющего героя, образ мудреца, стремящегося не только понять окружающую его действительность, но и воздействовать на нее, воздействовать хотя бы тем, что он передает другим свое знание о мире. Это освоение жизни героем как бы не имеет «обратной связи»: герой Вольтера лишен характера как определенного психологического единства, окружающая среда не оказывает решающего воздействия на его душу. Герой наблюдает, познает жизнь, нередко жестоко страдает, но не претерпевает существенных внутренних изменений. Далеко не случайно в повестях Вольтера немного «быта», т. е. описания повседневной жизни человека; эта жизнь представлена в достаточной степени лаконично и суммарно. Не случайно также чисто событийная сторона повестей занимает в них подчиненное, даже просто «служебное» положение по отношению к стороне идеологической. И в обширных произведениях, в таких, как, скажем, «Кандид» или «Простодушный», и в трехстраничных миниатюрах в центре повествования обычно оказывается то или иное философское

положение, которое лишь иллюстрируется сюжетом. При всем разнообразии новелл и повестей Вольтера, при всей их наполненности всевозможными событиями и действующими лицами, их подлинными «героями» являются не привычные нам персонажи с индивидуальными характерами, неповторимыми судьбами и т. д., а та или иная политическая система, философская доктрина, тот или иной вопрос человеческого бытия; недаром повести Вольтера называют «философскими».

Их трудно отнести к той или иной жанровой разновидности. Дело не в том, что они очень пестры по тематике, очень несхожи по тону, по манере изложения, наконец, по размерам. Их жанровая неопределенность связана с тем, что они обладают признаками сразу нескольких жанров. Так, они, несомненно, вобрали в себя традиции философского романа, романа плутовского, сказки-аллегории в восточном духе и гривуазной новеллы рококо с ее поверхностным эротизмом и показным гедонизмом. Они вобрали также традиции романа-путешествия и приметы романа воспитательного; в них можно обнаружить отдельные черты бытописательного романа и философского диалога, политического памфлета и моралистического эссе, наконец, классицистического очерка – «характера». Традиции великих сатириков прошлого – Лукиана, Рабле, Сервантеса, а из современников – Свифта – были также подхвачены и глубоко переосмыслены Вольтером. Его повести возникли на скрещении всех этих разнородных традиций и сложились в очень специфический, типично просветительский жанр – жанр философской повести.

Одной из их отличительных черт была постоянная перекличка с событиями современности, даже если действие той или иной повести было отнесено к временам легендарной древности или же не очень точно локализованного «Востока». Эта перекличка оборачивалась преднамеренным столкновением событий, отнесенных к отдаленнейшим временам, с эпизодами современной Вольтеру жизни. Подобные столкновения выдуманного с реальным, прошлого с настоящим также были непременной чертой вольтеровских повестей; это было одним из его излюбленных приемов заострения и остранения изображаемого.

Одним из таких приемов было у Вольтера (впрочем, как и у многих его современников – у Лесажа, Монтескье, Кребийона-сына, Дид ро, Ретифа де ла Бретона и др.) обращение к восточной тематике, придание своим произведениям своеобразного «восточного колорита». Подобный восточный маскарад как раз подходил для жанра повести-притчи, поэтому его использование

Вольтером вполне закономерно. Восточная сказка дала писателю свои повествовательные структуры: во многих повестях Вольтера сюжет развертывается как цепь злоключений героя, как серия испытаний, из которых он должен выйти победителем. А в вольтеровской художественной концепции действительности как раз очень важен был мотив непредвиденного испытания, непредсказуемых поворотов судьбы. Кроме того, восточный колорит вполне отвечал интересу современников Вольтера ко всему неведомому, загадочному, опасному и одновременно бесконечно притягательному, манящему своей пышной экзотикой и некоей тайной. Обращение к восточному материалу позволяло писателю изображать иные порядки, иные нравы, иные этические нормы и тем самым еще раз показать, что мир европейца XVIII столетия оказывается не только не единственным, но и далеко не самым лучшим из всех возможных миров. Это открывало перед Вольтером широкий простор для недвусмысленных иносказаний, давало возможность концентрированно и заостренно изображать европейскую действительность. Облаченная в прельстительные восточные наряды, эта действительность представала в вольтеровских повестях в нарочито остраненном, гротескном виде; то, что в своей обычной форме не так бросалось в глаза, к чему глаз присмотрелся и привык, в маскарадном костюме выглядело глупо и было как бы доведено до абсурда. Но эти переодевания в восточном духе играли в творчестве писателя и еще одну важную роль: современные Вольтеру порядки порой оказывались в его повестях увиденными глазами бесхитростного, наивного азиата (как и у Монтескье в «Персидских письмах»), и от этого их абсурдность и бесчеловечность становились еще очевиднее и рельефнее. Наблюдающий мир и размышляющий над миром герой делался более зорок и проницателен, когда он от этого мира бывал отделен – отделен происхождением, воспитанием, всем мировоззренческим комплексом, когда он этому миру бывал чужд и приходил в него как посторонний.

<…>

В повести «Кандид, или Оптимизм» (1759), как и в предшествующем ей рассказе «История путешествий Скарментадо» (1756), Вольтер использует структурные приемы плутовского романа, заставляя героя путешествовать по разным странам и сталкиваться с представителями различнейших слоев общества – от коронованных особ до дорожных бандитов и проституток. Но эта книга не спокойный и деловитый рассказ о заморских странствиях и увлекательных встречах. На этот раз в повести много героев и, естественно, много индивидуальных судеб – самого героя, его возлюбленной, баронской дочки

Кунигунды, ее братца, «философа» Панглосса, старухи и т. д. Но все эти частные жизненные пути связаны в один узел. Герои то неожиданно расстаются, то еще более нежданно встречаются, чтобы в конце книги соединиться и уже не разлучаться. Но единство книги – не только в ее сквозном фабульном стержне – поисках Кандидом Кунигунды, но и в неизменном авторском присутствии, хотя Вольтер на первый взгляд и прячется за своих героев, смотрит на жизнь их глазами и оценивает события, исходя из комплекса их взглядов, пристрастий, их мировоззрения. Героев в повести много, и с ее страниц звучит разноголосица мнений и оценок, авторская же позиция вырисовывается исподволь, из столкновений мнений противоположных, порой заведомо спорных, иногда нелепых, почти всегда с нескрываемой иронией вплетенных в вихревой поток событий.

Как обычно, у Вольтера центральный персонаж наблюдает и размышляет. Но он совсем не «мудрец». Напротив, он простоват и простодушен и долго верит псевдомудрецу Панглоссу, вопреки всем очевидным фактам упрямо утверждающему, что «все к лучшему в этом лучшем из миров».

В действительности же в событиях, о которых рассказано в книге, мало радостного. Вольтер своей повестью прежде всего демонстрирует обилие в мире зла. Неимоверно жестоки и законы природы, и человеческие законы. Все герои книги претерпевают сокрушительные удары судьбы, неожиданные и безжалостные, но рассказано об этом скорее с юмором, чем с состраданием. Беды и муки персонажей обычно бывают связаны с гротескно-телесным низом: их порют, насилуют, пропарывают им животы, отрезают половину зада и т. д. Страдания эти намеренно снижены, да и излечиваются они от этих страшных ран неправдоподобно легко и быстро, поэтому рассказ о них нередко подается в тоне грустно-веселого скабрезного анекдота. Этих бед и напастей, конечно, слишком много для одной повести, и сгущенность зла и жестокости, их неотвратимость и непредсказуемость призваны показать не столько их чрезмерность, сколько обыденность. Как о чем-то каждодневном и привычном рассказывает Вольтер об ужасах войны, о застенках инквизиции, о бесправии человека в обществе, в котором царят религиозный фанатизм и деспотизм. Но жестока и бесчеловечна и природа: рассказы о кровавой грязи войны или о судебном произволе сменяются картинами ужасающих стихийных бедствий – землетрясений, морских бурь и т. п. Добро и зло уже не сбалансированы, не дополняют друг друга. Зло явно преобладает, и хотя оно представляется писателю (и, добавим, одному из персонажей книги – философу-манихею Мартену) во многом вневременным, т. е. извечным и

неодолимым, у него есть свои конкретные носители.

«Кандид» – книга очень личная, впрочем как и большинство других произведений Вольтера: в ней писатель расправляется со своими давними врагами – носителями спесивой сословной морали, сторонниками религиозного фанатизма и деспотизма. Среди них особенно ненавистны ему иезуиты, с которыми в эти годы вела успешную борьбу вся прогрессивная Европа. Вот почему так много отвратительных фигур иезуитов мелькает на страницах книги. Писатель полагал, что обычно религия оказывается надежной опорой деспотизму; поэтому он подробно описал государство иезуитов в Парагвае, основанное на неслыханном произволе и мракобесии.

Но взгляд Вольтера не беспросветно пессимистичен. Писатель считает, что, преодолев фанатизм и деспотию, можно построить справедливое общество. Вера в него у Вольтера, однако, ослаблена известной долей скепсиса. В этом смысле показательно описанное в «Кандиде» утопическое государство Эльдорадо. В повести эта страна всеобщего достатка и справедливости противостоит не только парагвайским застенкам иезуитов, но и многим европейским государствам.

В Эльдорадо все трудятся и имеют всего вдоволь, здесь возведены красивые дворцы из золота и драгоценных камней, жители наслаждаются прекрасным плодородным климатом. Но счастье граждан этой блаженной страны построено на сознательном изоляционизме: в незапамятные времена тут был принят закон, согласно которому «ни один житель не имел права покинуть пределы своей маленькой страны». Отрезанные от мира, ничего не зная о нем, да и не интересуясь им, эльдорадцы ведут безбедное, счастливое, но в общем-то примитивное существование (хотя у них по-своему развита техника и есть нечто вроде академии наук). Древний закон на свой лад мудр: он надежно охраняет жителей Эльдорадо от посторонних соблазнов и нежелательных сопоставлений. Но энциклопедист Вольтер не может полностью принять такого пресного, стерильного существования.

Оказывается чуждым такой жизни и герой повести. Впрочем, Кандид везде бывает случайным и недолгим гостем. Он неустанно ищет Кунигунду, но ищет не только ее. Смысл его поисков – это определение своего места в жизни. Героя и его спутников постоянно занимает вопрос, что лучше – испытывать все превратности судьбы или прозябать в глухом углу, ничего не делая и ничем не рискуя. Кандид не может принять «летаргию скуки», он за полнокровную жизнь, вернее, за познание ее посредством опыта, за просвещение себя и окружающих, ибо без

понимания закономерностей развития общества невозможна борьба с деспотизмом и церковью. Именно в этом смысле может быть понят призыв Кандида: «Надо возделывать наш сад». Призыв этот было бы ошибкой сводить лишь к проповеди незамысловатого буржуазного предпринимательства. Этот призыв, ставший крылатым и вызвавший столько разноречивых толкований, должен быть понят в контексте всего жизненного пути героя, точнее, его итогов. Оказывается, что Кандид всю жизнь жил иллюзиями – о красоте Кунигунды, о благородстве ее семейства, о мудрости несравненного философа Панглосса и т. д. Но эти иллюзии были герою в известном смысле внушены, навязаны. К концу книги Кандид в этом с горечью убеждается и постигает, как опасно служить ложным и – главное – чужим богам. Вместе с тем перспективы борьбы со злом Вольтеру и его герою до конца не ясны, поэтому финал повести несколько рационалистичен.

Хотя финал этот может показаться слегка печальным, повесть брызжет неистребимым весельем. Вольтер смело создает целый хоровод гротескных образов и ситуаций, нимало не заботясь о соблюдении правдоподобия в развитии характеров и последовательности событий. Нарочито убыстренному ритму повествования соответствует и неизменно ироничный тон рассказа. Сатирическое преувеличение соседствует в «Кандиде» с точными бытовыми деталями, что вообще типично для прозы Вольтера, для его художественного метода, метода писателя-сатирика эпохи Просвещения, проповедующего передовые идеи не просто в заостренной, но непременно в веселой и легкой для восприятия форме.

«Простодушный» (1767) стоит в творчестве Вольтера в известной мере особняком. Эта книга – в большей степени «роман», чем все другие произведения писателя. И, пожалуй, единственная вольтеровская повесть с четко обозначенной любовной интригой, решаемой на этот раз всерьез, без эротических анекдотов и двусмысленностей, хотя и теперь писатель бывает игрив и весел. В этой повести появляются новые герои, очерченные уже без прежней уничтожающей иронии, не герои-маски, носители одного, определенного качества или философской доктрины, но персонажи с емкими человеческими характерами, подлинно (а не комично, не гротескно) страдающие, а потому вызывающие симпатию и сочувствие. Показательно, что непереносимые физические муки героев «Кандида» сменяются здесь страданиями душевными.

В центре повести – герой познающий, наблюдающий и размышляющий. Он совсем не мудрец, но он становится

мудрецом, не только пройдя через тяжкие жизненные испытания, но и в результате общения с Гордоном, овладев под его руководством комплексом научных и философских знаний, накопленных к тому времени человечеством. Образ центрального персонажа повести – это своеобразный вольтеровский ответ Руссо, его теориям «естественного человека» и его трактовке роли цивилизации. Вольтер в этом вопросе – за просвещение, так как убежден, что оно помогает любому человеку, в том числе и «естественному», бороться с мракобесием и деспотизмом.

Рисуя внутренний мир своих героев – Гурона и его возлюбленной, Сент-Ив, Вольтер намеренно замедляет темп развертывания сюжета и отбрасывает какие-либо боковые интриги. Переживания героев раскрываются и эволюционируют в столкновении с французской действительностью, которая показана без каких бы то ни было иносказаний и парадоксов, широко и острокритично. В первой половине повести взгляд автора кое в чем совпадает с точкой зрения его героя, «естественного человека», не испорченного европейской цивилизацией. Гурон многое понимает буквально (особенно библейские предписания), не ведая о странных условностях, принятых в обществе, и поэтому нередко попадает в комические ситуации, но его простодушный взгляд подмечает во французской действительности немало смешного, глупого, лицемерного или бесчеловечного, к чему, однако, давно привыкли окружающие. Во второй половине книги, где описано пребывание героя и героини в Париже и Версале, к бесхитростным, но метким суждениям индейца присоединяются удивление и ужас неиспорченной провинциалки (тоже своеобразный, слегка иронический вариант «естественного человека»), потрясенной увиденным и пережитым в столице. Тем самым взгляд на старый порядок становится как бы более стереоскопичным, изображение – более рельефным. И хотя придворные благоглупости и мерзости остаются увиденными глазами положительных героев, в общей оценке действительности все ощутимее становится голос автора, язвительный и гневный.

И в «Простодушном» возникает вопрос о первопричинах зла. Но теперь писатель дает этой проблеме новую трактовку, отличную от общефилософской постановки вопроса в более ранних повестях. Зло перестает здесь быть чем-то вневременным и абстрактным. Оно наполняется конкретным социальным содержанием, оно санкционировано религией, подкреплено произвольно толкуемыми законами и узаконенным беззаконием. Герои повести сталкиваются не только с общепринятыми предрассудками и антигуманными обычаями, но и с их конкретными носителями – духовниками-иезуитами,

королевскими чиновниками, наконец, всесильным министром. Последний по-своему симпатичен, но он тоже сеет повсюду зло, хотя бы просто потому, что такова его роль в бюрократическом государстве, в котором отдельная личность попрана и бесправна. Исход столкновения человека с подобным государством предрешен, и поэтому вольтеровская повесть заканчивается трагически.

И в «Простодушном» сатирический талант не изменяет Вольтеру, но иронический или же гневно-саркастический тон повествования постоянно смягчается тоном лирическим, когда писатель рассказывает об искренности и силе чувства молодых людей или о дружбе индейца с добряком Гордоном, с которым судьба свела героя в Бастилии. Вольтер продолжает отстаивать силу разума. Но царящее в мире зло, связанные с ним ложные идеи теперь не только влияют на разум героев, но и ранят их чувства. Душевные страдания оказываются сильнее физических; именно от них умирает хрупкая, но внутренне стойкая Сент-Ив.

Эта незащищенность героев, их психологическая достоверность (они уже не условные марионетки, легко сносящие любые удары) сообщили произведению бóльшую трагическую напряженность, чем в «Кандиде».

<…>

(*Михайлов А. Д.* Вольтер после 1749 года // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 120–124, 126–128)

Примечание составителя

[1] Жан Калас (1698–1762) – негоциант из Тулузы, протестант, несправедливо обвинен в убийстве собственного сына, якобы имевшем целью помешать ему перейти в католичество, казнен в 1762 г. Шевалье де ла Барр (1747–1766) – несправедливо обвинен за осквернение распятия, казнен в 1766 г. Благодаря вмешательству Вольтера, выступившего в печати против судебного произвола, дела Каласа и де ла Барра были пересмотрены, их имена посмертно реабилитированы.

Вопросы и задания

1. Изложите точку зрения автора исследования на то, как эволюционировали взгляды Вольтера на понятия добра и зла на протяжении творческого пути.

2. В чем, по мысли исследователя, состоит новаторство драматургии Вольтера?

3. С какой целью Вольтер обращается в своих произведениях к восточной тематике?

4. Охарактеризуйте специфику жанра философской повести.

5. Какой путь проходит герой повести «Кандид» в поисках своего места в жизни? Каков итог его исканий?

6. Какой тип героя выведен в повести «Простодушный»?

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент статьи Г. Н. Ермоленко о Вольтере, обращая внимание на то, какие доводы автор статьи приводит в пользу предложенной им трактовки философской прозы Вольтера как иронического дискурса.

Г. Н. Ермоленко
Формы и функции иронии в философской прозе Вольтера

Философскую прозу Вольтера можно с полным правом трактовать как иронический дискурс, поскольку иронической является авторская установка, рассчитанная на соответствующее читательское восприятие. Используются вербальные и невербальные, контактные и дистантные формы иронии. Ирония проявляется как на уровне фразы, так и на уровне фабулы и повествовательных структур.

Ирония, как правило, рассматривается как форма проявления субъективного авторского отношения к объекту высказывания. По Гегелю, «сознающий сам себя отрыв от объективности назвал себя иронией»[1]. В соответствии с этим по отношению к изображаемым в философской повести реалиям французского общества XVIII в. вольтеровская ирония выражает позицию просвещенного философа, сатирика, чья оценка состояния современных нравов колеблется от снисходительной насмешки до гневного сарказма. Противопоставляя свою позицию господствующим заблуждениям, Вольтер сатирически разоблачает общественное лицемерие. Подчеркивая свою оппозиционность по отношению к общепринятым нормам, он развенчивает философские и обывательские иллюзии относительно законов существования человека и его места в мире, бросая вызов условностям «приличного» общества.

При этом, будучи непримиримым по отношению к общественным порокам, к несовершенству частного человека Вольтер снисходителен. Так, герой повести «Мемнон, или Благоразумие людское» демонстрирует беспомощность перед порывами собственных страстей, но автор склонен винить в этом не его самого, а внешний мир, который его провоцирует и обманывает, ибо, как объясняет герою явившийся в финале

добрый гений, совершенство для человека невозможно. Подобный тип снисходительной к человеческим слабостям иронии был характерен, как показали исследователи, для искусства рококо. Амбигитивная ирония рококо разрешает противоречия между идеальными устремлениями героя и его жизненным опытом <…>.

Таким образом, по отношению к отраженным в повести реалиям общественной жизни аксиологическая функция осуществляется в форме антиномичной (негативной) иронии, а по отношению к слабостям частного человека она проявляется в формах скептической иронии рококо, диалектической (амбигитивной) иронии, сочетающей отрицание и утверждение.

В философском плане вольтеровская ирония отражает своеобразие авторского сознания. Поза философа-скептика и ироника выражает мировоззренческую позицию писателя.

Специалисты, рассматривая эволюцию философских взглядов Вольтера, доказывают, что он проделал путь от деизма к теизму, в результате чего ориентация на философию Локка и Ньютона сменилась апелляцией к авторитету Мальбранша и Спинозы. Но в каждый период взгляды Вольтера были далеки от системной завершенности. Как пишет Р. Помо в книге «Религия Вольтера», «философия Вольтера так же непостоянна, как сам Вольтер. Она существует в состоянии непрекращающегося кризиса. Последнее слово никогда не бывает произнесено, все в любой момент может оказаться под вопросом. Вольтер все подвергает сомнению»[2].

Не допуская мысли о прерогативе кого-то из философов на обладание абсолютной истиной, Вольтер подозрительно относился к философским системам, полагая, что «дух систематизации» «ослепляет самых великих людей» и, поддавшись ему, они превращают философию в «увлекательный роман»[3]. Не доверяя системе, именуя ее «гипотезой», не достойной носить звание «истины»[4], он позитивно характеризовал философский эклектизм, дающий возможность усвоить лучшее из достигнутого человеческой мыслью[5], и верил в успех коллективных усилий в совместных поисках истины. Эта особенность взглядов Вольтера является одной из причин того, что он часто придавал своим трактатам форму философского диалога <…>.

И если в споре истина оказывалась не найденной и взгляды оппонентов приходили к противоречию, он не смущался этим, не боялся оставить вопрос открытым, полагая, что сомнение плодотворно и разрушение догм – это уже шаг вперед. Так, в трактате «Надо сделать выбор, или Принцип действия» (1772) он изобразил дискуссию представителей различных философских и религиозных школ, а в заключительной главе, отказавшись

резюмировать ее итоги, призвал всех мыслителей к объединению и совместным поискам истины в интересах человечества.

<…>

В ряде случаев в сюжете демонстрируется невозможность сделать однозначно правильный выбор. Так, в повести «Кандид, или Оптимизм» противоположные позиции философского оптимизма и пессимизма персонифицированы в фигурах философов Панглоса и Мартена. На главного героя возлагается функция выбора между двумя полярными суждениями. Отказавшись от философии оптимизма, за которой стоит теория предустановленной гармонии Лейбница, Кандид не становится последователем философа-пессимиста Мартена (или Пьера Бейля[6], послужившего ему прообразом). Познав господство зла в мире и абсурдность мироустройства, он останавливается на пороге бездны, но не делает последнего шага, а находит спасительный компромисс в решении «возделывать свой сад». Этот вывод снимает противоречие между крайними воззрениями оптимиста Панглоса и пессимиста Мартена. Ирония финала не просто подчеркивает компромиссный характер решения проблемы, но становится своего рода повествовательной формулой сюжетного компромисса. Логической формулой сюжета в целом можно считать парадокс, ирония позволяет снять неразрешимое противоречие и в этом найти решение проблемы<…>. В данном случае ирония выполняет сюжетообразующую функцию, является формулой развязки и одновременно выражает философский релятивизм автора, его сомнение в праве любой философской системы претендовать на истину.

Одна из важнейших функций иронии в философской повести Вольтера – жанрообразующая. Повествовательная структура вольтеровской повести создается на основе существующих жанровых моделей и имеет гипертекстовую природу, включает элементы пародирования существующих жанров, прежде всего различных видов романа.

<…>

В повести «Кандид» (1759) иронически трансформируются сюжетные мотивы известных романов воспитания «Приключения Телемака» Фенелона (1694–1697) и «История Тома Джонса-найденыша» Филдинга (1749). Связь с традицией воспитательного романа у Вольтера проявляется в форме иронической стилизации, характерной как для жанровой природы философской повести, так и в целом для искусства рококо.

Основной эпизод «Кандида», свидетельствующий о связи повести с романом Фенелона, – это описание утопической страны

Эльдорадо (Салента у Фенелона). Тот и другой автор, изображая идеальную страну, развивают идеи просвещенной монархии, провозглашают культ законов и осуждают роскошь. Однако в вольтеровской повести эти мотивы утрируются, трактуются иронически. Утопия Эльдорадо представляет собой ироническую стилизацию в духе Фенелона.

Такой же иронической стилизации подвергаются в «Кандиде» сюжетные мотивы английского воспитательного романа. В сюжете повести повторяются отдельные элементы сюжетной структуры романа Филдинга. Происхождение главного героя делает его своеобразным двойником Тома Джонса. Он воспитывается в замке барона, и слуги дома подозревают, что он сын сестры барона и «одного доброго и честного дворянина, жившего по соседству». Иронический комментарий повествователя подчеркивает сходство данной сюжетной ситуации с романом Филдинга, где Том Джонс был сыном мисс Бриджет, сестры сквайра Олверти, в доме которого воспитывался, и сына священника Самера. Дальнейшие сюжетные положения (изгнание из замка барона, разлука с возлюбленной, вербовка в армию, странствия, брак в финале) создают контур сюжета, отдаленно напоминающий роман Филдинга. Путешествие для Кандида, как и для Тома Джонса, служит испытанием и жизненной школой.

Ситуация учитель /ученик в том и другом романе пародирует отношения воспитателя и воспитанника в старых романах типа «Приключений Телемака». Панглос и Мартен в повести Вольтера придерживаются противоположных философских систем, как и наставники Тома Джонса (Сквейр, почитающий человеческую природу добродетельной, и Тваком, считающий ее порочной). Вольтеровскому герою предоставляется возможность проверить философские постулаты Панглоса и Мартена подобно тому, как Том подвергает испытанию воззрения на человеческую природу своих учителей и Горного Отшельника.

<…>

Ирония реализуется на различных сегментах текста. Это фабульный и стилистический уровень. Встречается как синтагматическая, контактная, так и ассоциативная, дистантная ирония, требующая для декодирования обращения к более широкому контексту.

Сюжеты повестей включают элемент ситуативной иронии. Герои обманываются в своих ожиданиях, их поступки имеют результат, противоположный запланированному. Так, Задиг, написав оду во славу царя, приговаривается за это к смертной казни, Кандид, вступивший в брак с Кунигундой, познает не долгожданное счастье, а разочарование, Простодушный,

отправившись ко двору за наградой, попадает в тюрьму. В повести «Уши графа Честерфилда» герой из-за глухоты графа теряет надежду получить доходную бенефицию и руку мисс Фидлер, а в финале возвращает себе и то и другое в результате столь же случайного стечения обстоятельств.

Авторская ирония в вольтеровской повести выражается через идиостиль повествователя. Это чаще всего «всезнающий» третьеличный повествователь, выступающий от имени автора, или иногда, начиная с 1750-х годов, перволичный повествователь, играющий роль свидетеля, наблюдателя или персонажа, как в повестях «Письмо одного турка о факирах и о его друге Бабабеке» (1750), «Микромегас» (1752), «История доброго брамина» (1761), «Письма Амабеда и др., переведенные аббатом Тампоне» (1769), «Уши графа Честерфилда и капеллан Гудман» (1775).

Простейший вид вербальной иронии – ирония риторическая, выступающая в виде тропа или фигуры мысли. Такая ирония подразумевает перенос значения по противоположности. Семантическая структура иронии-тропа близка антифразе, поскольку буквальный и производный смысл находятся в отношениях семантической оппозиции, антифрастическая ирония представляет собой отрицание в форме утверждения.

На основе дистантной антифрастической иронии построены заголовки таких повестей, как «Мемнон, или Благоразумие людское» и «Кандид, или Оптимизм». Ирония проявляется в двойственности смысла названия, которое, с одной стороны, адекватно отражает тему повести, с другой – противоречит характеру содержащихся в ней событий (Мемнон отнюдь не проявляет благоразумия, а события, происшедшие с Кандидом, не располагают к оптимизму). К тому же типу относится название повести «Кози-Санкта, или Малое зло ради Великого Блага».

Антифрастическая ирония проявляется в именовании персонажа. Иронично имя Кози-Санкты, прославившейся отнюдь не благочестием и святостью. Того же Мемнона автор называет «разумником» («notre sage»), «благоразумным» («sage») именно в те моменты, когда он совершает свои безрассудства.

В качестве маркера иронии выступают разнообразные стилистические средства. Ирония распознается по несоответствию тех или иных компонентов высказывания контексту.

Повествователь пародирует различные функциональные стили, прежде всего стиль авторитетного, опирающегося на те или иные традиции повествования. Одна из излюбленных его мишеней – стиль псевдонаучных рассуждений. Так, в начале повести «Кривой крючник» в подобной пародийно-иронической

манере излагается «теория» о преимуществах, которые кривые имеют перед людьми с нормальным зрением.

Речь повествователя уснащают иронические сентенции, формулирующие законы человеческой психологии («Как умный человек, он сперва постарался понравиться мужу», «Он был самолюбив, как только может быть самолюбив низкорослый мужчина»)[7].

Ирония в речи повествователя может маркироваться с помощью синтаксических средств, устанавливающих неожиданные логические связи: «Обладая большим богатством, а следовательно, и многими друзьями […] Задиг рассчитывал, что будет счастлив в жизни»[8] («avec de grandes richesses et par conséquent avec des amis […] il crut qu'il pouvait être heureux»[9]). Стилистические средства иронии в философских повестях Вольтера настолько многообразны, что заслуживают специального лингвистического анализа.

<…>

(*Ермоленко Г. Н.* Формы и функции иронии в философской прозе Вольтера // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства: сб. научн. Работ / МГУ им. М. В. Ломоносова; отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2004. С. 82–84, 86–91)

Примечания

[1] *Гегель Г. Ф. В.* Эстетика. Т. 4. М., 1973. С. 472.

[2] *Pomeau R.* La religion de Voltaire. Paris, 1956. P. 315.

[3] *Вольтер*. Философские сочинения. М., 1988. С. 110, 134. <…>

[4] Там же. С. 660.

[5] Там же. С. 709.

[6] Пьер Бейль (1647–1706) – мыслитель раннего французского Просвещения, автор «Исторического и критического словаря» (1695–1697), выступал против догматизма в философии и религии. (*Примеч. сост.*)

[7] Там же. С. 92, 93.

[8] Там же. С. 24.

[9] *Voltaire*. Zadig et autres contes. Paris, 1995. P. 15.

Вопросы и задания

1. Как автор характеризует отношение Вольтера к философским системам?

2. Назовите и охарактеризуйте основные функции иронии в философских повестях Вольтера.

3. Какие известные мотивы и сюжеты иронически обыгрываются в повести «Кандид, или Оптимизм»?

4. Прокомментируйте термин «антифрастическая ирония» применительно к философской прозе Вольтера.

Дени Дидро (1713–1784)

Предтекстовое задание

Прочитайте отрывок из исследования И. В. Лукьянец о Дидро, обратите особое внимание на то, какие доводы приводит автор в пользу высказанного во вступлении тезиса об оригинальности романного творчества Дидро.

И. В. Лукьянец
Романы Д. Дидро «Монахиня» и «Жак-фаталист»

Для своих современников Дени Дидро (1713–1784) был, прежде всего, философом, редактором «Энциклопедии», критиком; романы же его или не были вообще им известны, или были малоизвестны. Причин этому было несколько: и своеобразная судьба рукописей романов («Племянник Рамо» вообще не был опубликован при жизни Дидро, «Жак-фаталист и его Хозяин», также как и «Монахиня», появился на свет в «Литературной корреспонденции Гримма»[1] в урезанном виде), и небрежное отношение Дидро к своим романам. Сами же его романы были столь необычны по форме и художественной идее, что как таковые почти не воспринимались ни читателями, ни самим автором. <…>

Часто и справедливо роман Дидро [«Монахиня»] называли романом-тезисом, романом-идеей<…>. Философски-социальная мысль романа о пагубности монастыря, о его противоположности природе человека выражена в «Монахине» настолько сильно, что, кажется, даже неинтересно писать о философской сути романа. Роман, кажется, не предполагает философской многозначности. Кроме того, «Монахиня» написана не по законам философской прозы, уже довольно прочно установившимся во второй половине столетия. В то же время некоторые черты философской прозы мы легко обнаружим в романе. Ситуация эксперимента, где один герой оказывается в разных положениях-испытаниях, где читатель сталкивается с различными модификациями отклонений от нормы, заставляет вспомнить «Кандида». Закрытость же монастыря позволяет увидеть в романе черты излюбленной в восемнадцатом столетии модели «робинзонады». <…> Между тем именно в самом художественном методе писателя заключается очень интересная связь с его философской системой.

Художественная цельность романа во многом определяется уникальностью судьбы главной героини, неповторимостью и

исключительной насыщенностью ее внутренней жизни. Интенсивность внутренней жизни Сюзанны меняется в зависимости от ситуации <…> [и] становится важнее самой интриги. Основой такой смены акцентов становится глубокий интерес Дидро не только к универсальным законам, к общечеловеческому, но и признание исключительности любой личности. <…> Сюзанна не похожа на героя-наблюдателя, героя – объекта универсального эксперимента. У нее свой голос, свое видение мира, не всегда точное, объективное <…>. Любопытно, что по мере работы над рукописью Дидро стремится ко все большей цельности характера своей героини. Фрагментарность первоначального периода создания романа выражалась в том, что у героини было даже несколько разных имен (Агата, Мария).

<…>

Судьба Сюзанны предстает как закономерная. Учитывая исходные данные, темперамент, общественные установления, монастырские порядки, мы вправе ожидать, что Сюзанна будет вести себя примерно так и с нею случится что-либо подобное. Но это неповторимая личность. Сюзанна говорит, что «чем больше я думаю об этом, тем больше убеждаюсь, что все случившееся со мной никогда не случалось и, может быть, никогда больше не случится ни с кем другим»[2].

Из нескольких ролей, которые последовательно играет в романе героиня: наивная наблюдательница, искренне и своеобразно набожная девушка, страдающая и любящая дочь и т. д., Дидро к финалу романа оставляет Сюзанне одну, главную – преследуемое, страдающее, загнанное существо. Именно страдание главной героини – самый сильный эмоциональный мотив романа. Страдание, физическая боль – тема для романа конца столетия распространенная. Достаточно вспомнить маркиза де Сада. Интерес к страданиям ближнего мог объясняться писателями и философами самыми разными причинами: жестокая природа человека, которому доставляют радость мучения другого, эстетический интерес к смерти, страданию как к трагической закономерности мира и, наконец, вера во всемогущий инстинкт сострадания, заложенный в природе человека, и стремление этот инстинкт вызвать к жизни и усилить.

<…>

Физическое страдание, кровь, боль появляются в романе даже тогда, когда это, казалось бы, совсем не нужно для того, чтобы вызвать у читателя возмущение жестокостью «милосердных» монахинь. Дидро подробно описывает рану, которую Сюзанна получает, спасаясь бегством из монастыря. Потоки крови,

льющейся из разбитого при падении носа Сюзанны, и ее слез смешиваются, когда она на коленях умоляет свою мать о прощении и любви, оставляя ее холодной и равнодушной. И в первом и во втором случае боль и страдание сильны и значимы. Сюзанна падает со стены монастыря и почти не чувствует боли в серьезно раненной ноге, как преследуемое раненое животное, что усиливает образ, создаваемый точно отобранными деталями. Кровь и слезы, попадающие на руки и одежду ее матери, – реальное естественное воплощение страдальческого крика Сюзанны к[3] матери: «Матушка, я всегда буду вашей дочерью, а вы моей матерью» (М, 43). Обращение к физическому, даже физиологическому у Дидро всегда очень точно, за художественной деталью целый ряд ассоциаций, которые создают многозначный образ. Биология становится для Дидро не только наукой, в которой он черпает философские аргументы, но и элементом его художественного метода.

<…>

Вполне возможно, что обилие жестоких деталей в романе вызвано тем, что риторика «Монахини» должна быть близка судебной. Ведь Сюзанне нужно убедить маркиза в том, что она нуждается в помощи, и для этого она может выступить одновременно в роли адвоката и прокурора. В романе встречается и чистый образец судебной риторики. Речь идет о судебном процессе Сюзанны с монастырем, ее адвокат М. Манури проигрывает дело. Сюзанна очень интересно говорит о причинах его поражения. Она не осуждает его за недостаточное мастерство, ведь он был ограничен просьбами самой Сюзанны, которая не хотела, чтобы дурно говорили о ее семье и о монастыре. Поэтому адвокат ее был лишен возможности придать своей речи самое главное в такого рода речи: патетику, то есть не может эмоционально влиять на слушателей.

Сюзанна предстает и перед своеобразным судом в монастыре, где она свое дело выигрывает, и во многом благодаря не только своему сердечному красноречию, но и красноречивым признакам своего страдания. Сюзанна весьма сдержанна в своих словах, но синяки на руках, раны на голове, исхудавшее, бледное лицо затрагивают не только чувство справедливости проверяющего монастырь викария, но и простую человеческую чувствительность его помощников. «Взгляните!» – говорит она архиепископу, и показывает следы своих страданий как последний аргумент.

Однако множество примеров реального страдания связано и с этическими представлениями писателя о природной, нравственной связанности человеческого рода. Обратим внимание на то, что в романе обращения к маркизу, естественные

в письмах, постепенно сходят на нет и появляется даже косвенное обращение к читателю «господин маркиз и те, кто будет читать мои записки». Этот читатель – член великого человеческого сообщества, что подчиняется всеобщим природным законам, в соответствии с которыми сострадание к физической боли другого – есть великий охранительный закон природы, который позволяет выжить человеческому роду. Эта идея была одной из излюбленных не только для Дидро, но и для многих его современников<…>. Так, например, Левек де Пуи писал: «Чувствительный человек не может видеть рану другого, не испытывая при этом боли в той же части тела»[3]. Абсурдным называет Дидро в «Принципах нравственной философии» предположение о том, что общественные аффекты сострадания, человечности, противоречат интересу человека[4]. Именно на сострадание читателя, подчиняющегося универсальным биологическим законам, рассчитывает Дидро-художник. Дидро устами Сюзанны даже извиняется перед читателем за приносимое ему страдание: «г-н[4] маркиз, я понимаю, какую боль причиняю вам сейчас; но вы пожелали узнать, заслуживаю ли я, хотя бы в малой степени, того сострадания, которого я жду от вас…» (М, 93). Сострадание становится в романе важной темой и для постижения внутренней жизни героини и общих нравственных законов, которые выявляются в монастырской жизни. С этой точки зрения очень интересна вера Сюзанны в Бога. Эта вера самостоятельна, неканонична. Ее молитвы рождены внутренним порывом; когда ее лишают молитвенника, лишь в своем сердце она черпает слова обращения к Творцу. Ее Христос – прежде всего Христос страдающий, а ее вера подчас напоминает ту, что предстает перед нами на страницах статьи Дидро «О достаточности естественной религии» (1770), где философ говорит о религии, таящейся в сердце. Бог присутствует в жизни Сюзанны как реальная нравственная сила, к которой она взывает, упрекая своих мучителей. В келью к Сюзанне приходят ее мучительницы. Настоятельница монастыря и ее приближенные монахини ожидают приезда в монастырь проверяющих, их цель напугать Сюзанну, вызвать сильное душевное потрясение и тем самым смутить ее рассудок. Не зная своей участи и ожидая худшего, может быть, смерти, Сюзанна обращается к Богу. Она пишет: «Вот когда я почувствовала превосходство христианской религии над всеми религиями мира. Какая глубокая мудрость заключается в том, что слепая философия называет „безумием креста“. Что мог бы мне дать в этом моем состоянии образ счастливого законодателя, увенчанного славой? Передо мной был невинный страдалец, угасающий в мучениях, с пронзенным

боком, с терновым венцом на челе, с пригвожденными руками и ногами, – и я говорила себе: „Ведь это мой Господь, а я еще смею жаловаться!“» (М, 93). Бог Страждущий спасает Сюзанну от безумия. Для Дидро речь идет не о чудесном божественном вмешательстве, а о благе религиозного чувства, в основе которого сострадание. Не случайно в этой сцене он сближает страдания Христа и Сюзанны.

Оценивая религию с точки зрения нравственной, Дидро считает необыкновенно важными причины любви человека к Богу. Еще в «Принципах нравственной философии, или Опыте о достоинстве и добродетели» (1745) Дидро пишет: «Если истинная набожность заключается в любви к Богу как таковому, то беспокойное внимание к частным интересам должно в какой-то степени принижать эту набожность» (Д, 1, 99). Позднее эта мысль разовьется в идею бескорыстной добродетели (см. «Разговор философа с женой маршала де ***», 1774). Парадокс заключается в том, что это отсутствие суетного внимания к частному интересу оборачивается подлинным интересом и благом. Любовь Сюзанны к Богу совпадает с ее интересом тогда, когда она бескорыстна, ведь «беспокойного внимания» к своему интересу у нее нет… Эта любовь совпадает с ее интересом самым естественным образом. Доказательством от обратного биологической необходимости сострадания становится судьба монахини, которая должна была тащить Сюзанну за веревку во время ночного покаяния и лишилась позднее рассудка.

Именно «беспокойное внимание к частному интересу» становится в романе Дидро источником жестокости: забота матери Сюзанны о семейном спокойствии и спасении собственной души, денежный интерес монастыря, похоть настоятельницы Арпажонского монастыря и так далее. Интересно, однако, что жестокость быстро перерастает свою причину и начинает быть самодовлеющей, почти бескорыстной. Никаким интересом не объяснить энергию, с какой сестры монастыря мучают Сюзанну. Она, эта энергия, – проявление общей напряженности, истерии, что царит в монастыре. В итоге она разрушает мир монастыря, также как и энергия страстей настоятельницы-лесбиянки физически и нравственно губит ее. Горькие плоды своей жестокости пожинает и мать Сюзанны, ограбленная двумя другими дочерьми и умирающая без утешения.

Однако столь дорогое для восемнадцатого столетия тождество добродетель-счастье в этом романе не столь уж несомненно для Дидро. И в философских произведениях Дидро уверенность в необходимой связи добродетели и счастья

перестает быть абсолютной, начиная со «Сна д'Аламбера» (1769). В «Монахине» есть история, которая, кажется, нарушает закон, который диктует естественную необходимость милосердия. Это судьба сестры Урсулы, кроткой, милосердной монахини, которая выхаживает Сюзанну во время болезни, предупреждает ее об опасности и становится ее единственным утешением. Урсула проживает печальную недолгую жизнь и умирает в монастыре. Объяснение кажется очень простым: в монастыре не могут быть счастливы даже любящие и милосердные, потому что там извращены главные естественные законы, прежде всего необходимость свободы. Не случайно Урсула, настоятельница де Мони, те, кто, кажется, по призванию оказались в монастыре, хрупки и болезненны (молитвы настоятельницы де Мони) и скоро покидают этот мир. В «Монахине» причины несчастливости хороших и относительного благополучия дурных (настоятельница-мучительница, о которой Сюзанна говорит, что она по-прежнему мучает свои жертвы) таятся в неправильности внешних условий. В последних же своих философских произведениях, например в «Эссе о царствовании Клавдия и Нерона», Дидро с сомнением задается вопросом о существовании высшей связи между добродетелью и счастьем<…>.

Сюзанна и другие сестры монастыря в основном противопоставляются друг другу, но существует ли непреодолимая грань между добротой и жестокостью, добродетелью и пороком? При всей природной силе естественной добродетели Сюзанны, граница между нею и ее несчастными, жестокими и порочными сестрами условна. Настоятельница де Мони, чья доброта погубила Сюзанну, потому что при ней монастырь показался ей [Сюзанне] терпимым, говорит о своих монахинях, что сейчас они добрые и кроткие, но она прекрасно знает, как можно сделать из любой из них дикого зверя. В Сюзанне вместе с ее здравым смыслом, сильным характером, умом уживаются и качества, из которых могут возникнуть иные потенциальные возможности развития ее личности. Например, судьба сестры Терезы, бывшей фаворитки настоятельницы Арпажонского монастыря, – возможная перспектива участи Сюзанны. Не случайно Тереза предостерегает Сюзанну – «вы движетесь к пропасти». Да и природная ласковость Сюзанны, которую отмечает Дидро, представляет опасность для нее.

Зависимость человека от трех важнейших факторов: личного темперамента, биологических законов своего рода и от общественного порядка, о которых писал Дидро в своих «Заметках» по поводу «Храма счастья», сборника поэтических и философских размышлений о счастье, вышедшего в 1769 году<…

>, управляет жизнью Сюзанны, как и других монахинь. При этом одна из сильнейших особенностей того, что Дидро называет личным темпераментом, то есть индивидуальностью, особенно значима в жизни Сюзанны. Это воображение, то есть то свойство человеческого ума, которому Дидро уделял очень много внимания. В «Элементах физиологии» (начало создания 1774 г.) Дидро писал, что «воображение – источник счастья несуществующего и отрава для счастья уже реального» (Д, 1, 515). В замкнутом мире монастыря воображение играет огромную роль, оно может быть источником несчастья, навевая, например, воспоминания о прошлом (ария, которую поет Сюзанна), источником надежды, которая дает возможность жить: воображение Сюзанны подсказывает ей, что может произойти чудо, например рухнут стены монастыря. Сильнейший порыв воображения – в основе мистической набожности настоятельницы де Мони. Именно воображение Сюзанны позволяет ей увидеть в страшную для нее минуту страдающего Спасителя. Само по себе воображение лишено нравственной оценки, но оно может быть источником нравственного чувства. Так, например, отвечая на вопросы сестры Терезы, монахини Арпажонского монастыря, о своих отношениях с настоятельницей, Сюзанна чувствует, что совершает нечто неподобающее, потому что мучения Терезы действуют на ее воображение и заставляют ее ощущать себя виноватой. Дидро писал, что человек, который становится свидетелем дурного поступка, чувствует стыд, потому что воображение ему подсказывает, что он может совершить подобное.

Дидро называл воображение одним из самых характерных свойств человека, которое отличает его от животных. Благодаря ему человек живет не только в настоящем, но в прошлом и будущем<…>. Это одно из самых индивидуальных его свойств, и говоря о своей героине, Дидро делает эту сферу человеческой психологии одной из самых важных. Несомненно, многие современники Дидро обращались к воображению как важнейшему фактору внутреннего мира героев. <…> Как нам кажется, особенность же Дидро заключалась в том, что он делает воображение той реальной силой в жизни своей героини, которая управляет ею, как и физическая природа; при этом воображение очень тесно связано с этой природой.

<…>

Думается, что книга Дидро представляла собой роман нового качества во многом благодаря новому строению сюжета, в центре которого личность с ее сложнейшей внутренней жизнью, ведь именно сложность этой жизни и создает в романе большую часть

обстоятельств (последовательность бунтов Сюзанны и периодов ее смирения). Может быть, впервые такой степени достигало искусство вызывать у читателя отождествление себя с героиней, основанное на широкой философской концепции природы человека. В этом смысле роман Дидро сравним, пожалуй, лишь с «Юлией, или Новой Элоизой», но при этом следует учитывать, что Дидро обходится без вечной темы, всегда вызывающей сочувствие, – без темы любви.

* * *

О романе Дидро «Жак-фаталист и его Хозяин» написано так много, что, кажется, трудно сказать об этом романе что-либо новое<…>. Интересно, однако, посмотреть на этот текст рядом с «Монахиней» и обратить внимание на то, каким образом в особом строении сюжета этой книги, в своеобразном ее герое сказывается философская система Дидро.

Исследователь творчества Дидро Д. Крокер предложил поделить героев романов Дидро на две категории. Первая – те, кто знает нравственную правду, и вторая – те, кто ищет ее[5]. Если мы попробуем применить эту остроумную классификацию к героям романов Дидро, то обнаружим, что она лишь поверхностно отражает их сложнейшие отношения с истиной. Вот, например, герои, которые открыто участвуют в универсальном эксперименте, у них ярко выражено стремление к поиску истины. Это «я» в «Племяннике Рамо», Хозяин в «Жаке-фаталисте», султан Монгогюль[5] в «Нескромных сокровищах». Именно им принадлежит большинство вопросов, задаваемых в романах. Второй тип – это Сюзанна в «Монахине», истина живет в ней как некая постоянная величина, она лишь раскрывается, подтверждается законами биологической природы человека; это племянник Рамо, у которого есть ответы на все вопросы, это Жак-фаталист со своей универсальной репликой в ответ на все неожиданности: «так было предначертано свыше».

И в то же время грань между обладанием знанием и жаждой истины, естественно, часто стирается. Внутренняя правда Сюзанны обретает отчетливую форму только с опытом, а ищущий истину «я» в «Племяннике Рамо» исходит из уже сложившихся у него устойчивых представлений.

Несомненно, своеобразие соотношения уже готового знания и жажды поиска у героев романов Дидро связано с авторской позицией и с отношением авторского «я» к герою романа. Одно из самых сложных проявлений авторской позиции предстает перед

нами в романе «Жак-фаталист и его Хозяин» (1773–1774), «Жак-фаталист» – ярко выраженный роман-эксперимент. Такой эксперимент, результат которого не известен, или якобы неизвестен, самому автору. Эксперимент Дидро напоминает игру, результата которой никто не знает. Подчеркнутая в романе игровая стихия – не результат импровизации, но напротив – строгой продуманности. О продуманности говорит, например, повторяемость тем рассказов внутри романа. Дидро использует здесь тот принцип сократического диалога, который был ему хорошо знаком и который он не раз использовал, например, в «Племяннике Рамо»<…>: обсуждение одной и той же темы на разных, все более сложных уровнях исследования. В данном случае такой повторяемой темой становится ситуация «обманутый обманщик», которая, кажется, таит в самой себе неотвратимость наказания порока, фундаментальную справедливость мира, целесообразность добродетели. (Эпизод с часами, пирожник, история Гусса, Гудсон, г-жа де ла Помере и др.). С другой стороны, повторяемость тем свойственна и традиции новеллистических произведений Возрождения: «Декамерону» Боккаччо, «Гептамерону» Маргариты Наваррской, «Новым забавам и веселым разговорам» Бонавентуры де Перье, то есть той традиции, которой, не скрываясь, подражает и Дидро<…>. В этом отношении перед нами роман, построенный по принципу многовариантности, его можно условно назвать романом-фугой. В отличие от «Монахини» в сюжете «Жака-фаталиста» преобладают центробежные, а не центростремительные силы.

Иллюзия непредсказуемости развития сюжета создается в романе множеством литературных приемов, в том числе и постоянной полемикой с читателями. Препирательства с читателем, иногда грубоватые, часто насмешливые ответы на незаданные вопросы и извинения в ответ на непрозвучавшие упреки разрушают иллюзию достоверности, которая так дорога была французским романистам до Дидро. Монтескье, Кребийон-сын, Мариво, Руссо, да и сам Дидро в «Монахине» и многие другие стремились уверить читателя в документальной правдивости происходящего. Автор всего лишь посредник между читателем и тем, кто ведет дневник, пишет письма, составляет мемуары и дневники. В «Жаке-фаталисте» Дидро приоткрывает свое насмешливое лицо создателя и кукольника одновременно. <…>

<…>

Как уже говорилось выше, Дидро долгое время разделяет общепросветительское убеждение в том, что счастье равно

добродетели. Для просветителей проблемы счастья и добродетели были связаны очень тесно, ведь деятельность личности рассматривалась двояко: как направленная на самое себя (проблема счастья) и как направленная на других людей (проблема добродетели). Уже названия работ по морали «Размышления о счастье», «Послание о счастье», «О счастливой жизни», «Опыт истинного счастья», «Храм счастья» говорят о том, что тема счастья была важнейшей для этики эпохи<…>. Эвдемонистическая мораль эпохи Просвещения объявляет целью человеческой жизни счастье, а основным побудительным мотивом человеческого действия – стремление к счастью. Левек де Пуи писал, например, что человек совершенен лишь настолько, насколько его образ мыслей и действий способен привести его самым верным и коротким путем к счастью<…>. Ламетри[6] объявлял счастье даже выше истины. Если заблуждение приносит счастье, то оно оправдано: «Если природа обманывает нас к нашей выгоде, пусть она обманывает нас всегда. Воспользуемся даже разумом, чтобы заблуждаться, если от этого мы можем быть более счастливы. Тот, кто обрел счастье, обрел все»[7]. Почти все просветители говорят об удовольствии, доставляемом добродетелью. «Добродетельному человеку все доставляет удовольствие…, будем искать наше счастье в счастье других, это последняя ступень тончайшего сладострастия»[8], – писал тот же Ламетри, а Мопертюи[9], разделяя удовольствия на телесные и духовные, относил к последним наслаждение от созерцания добродетели<…>.

Дидро, размышляя о природе человека, приходил к гораздо более сложному представлению о соотношении нравственности и счастья. Да, мораль вида – мощная сила, от которой зависит счастье большинства, но человек – это и индивидуальность, которая, как уже говорилось выше, зависит от трех начал: личный темперамент, социальный порядок, биологический вид. Если темперамент оказывается сильнее законов общественного порядка, то возникает либо преступление, либо несчастье. В уже процитированных выше «Замечаниях» по поводу «Храма счастья» Дидро пишет: «Есть люди, столь несчастно устроенные природой, столь сильно влекомые тщеславием, беспорядочной любовью к женщинам, что я обрек бы их на несчастье, если бы предписал им постоянную борьбу с главной их страстью»[10]. В то же время человеку доступно большее счастье, нежели любому биологическому виду. В противном случае человек ничем не отличался бы от кроликов. «Счастье и несчастье любого животного вида имело свою границу, перешагнуть которую не могло». В размышлениях о счастье Дидро сталкивается с такой

проблемой, которая не была интересна его непосредственным предшественникам, а именно – субъективность счастья. «Каждое существо стремится к своему счастью, и счастье одного не может быть счастьем для другого. Мораль заключается в лоне вида? … Что такое вид… Множество индивидуальностей, организованных одинаково… Как! Эта организация может быть основой для морали! Да, я думаю… Я думал, что если может быть мораль, свойственная виду, может быть и мораль, свойственная разным индивидуальностям, или, по крайней мере, различным сословиям или собраниям индивидуальностей…» – пишет он в «Салоне 1767 г.». Так, например, художник идет к возвышенному тем путем, который несет несчастье обыкновенному человеку: «Бросаться в крайности, – вот правило поэта, соблюдать во всем меру – вот правило счастья. Не надо заниматься поэзией в жизни»[11].

Пожалуй, главное отличие Дидро от других философов-просветителей – в подходе к исследованию моральных проблем, в отсутствии однолинейности. В «Последовательном опровержении книги Гельвеция „О человеке“» Дидро пишет, что нет ничего лучше, чем быть нравственным человеком, что это вопрос, над которым он думал сто раз со всем напряжением мысли, на которое был способен, но что писать об этом он не решался, потому что понимал, что если он не выйдет победителем из попытки доказать это, то он станет апологетом зла и предаст дело добродетели. Думается, что эта мысль открывает очень многое не только в Дидро-философе, но и художнике. Если правда окажется не на стороне морали, это огорчит его, сделает предателем добродетели, но не позволит скрыть эту горькую правду.

<…>

Сложные причинно-следственные связи, царящие в мире, – главный предмет обсуждения в диалогах Жака и его Хозяина. Диалог при этом не только форма организации текста романа, где две противоположные точки зрения выражены устами двух персонажей. Диалог в этом романе ведется автором со множеством участников. Это и литературные голоса, что раздаются в романе (Сервантес, Рабле, авторы фаблио и др.). Это и реальная жизнь, в диалог с которой вступает мир романа, и философские теории, маркированные в романе с помощью героев: например, Спиноза появляется в романе в изложении Жака, который вспоминает своего Капитана, поклонника Спинозы <…>. Диалектический путь изучения проблемы, по которому идет Дидро, заключается не только в том, что он рассматривает тему с разных сторон, но и в том, что тема эта проявляется в разных функциональных выражениях. Например, изысканно

патетические сентенции о невозможности и тщете верности прерываются в романе басней Жака о Ноже и Ножнах, притчевый характер которой придает гораздо большую степень обобщения высказанному ранее <…>.

Диалогичность романа в том смысле, как понимал ее М. Бахтин, давала Дидро возможность выразить в нем те стороны своего мировоззрения, которые трудно воплощались в открыто философском тексте трактата или статьи<…>. В то же время естественно, что художественная философия Дидро проистекала из тех же глубинных основ, что и идеи «Сна Д'Аламбера», «Прогулок скептика» и др.<…>

Каковы же были философские позиции Дидро и его современников по одному из самых болезненных и важных вопросов философии «с древнейших времен занимавших лучшие умы человечества, и с древнейших времен поставленный во всем его громадном значении»[12]? Едва ли не весь XVIII век проходит под знаком спора о детерминизме и втягивает[6] в себя почти всех крупных мыслителей эпохи. Открытая полемика середины восемнадцатого века подводила итог размышлениям не только французских, но и европейских мыслителей и художников. Ламетри и Монтескье, Кребийон и Мариво, Кондильяк и Фонтенель, Вольтер и Руссо и другие, все они думали о зависимости человека от внешней среды и иных факторов, о степени его самостоятельности, о природе совести. Болезненность и сложность проблемы связана не только с конфликтом столкновения материалистического взгляда на свободу воли с христианской традицией, но, прежде всего, с логическим отрицанием ответственности и совести при последовательно детерминистической трактовке душевной жизни человека. Еще Монтескье, говоря о Спинозе в своем «Трактате об обязанностях», выступал против «слепого» детерминизма Спинозы, который уничтожает, по его мнению, понятия морали и ответственности: «Однако великий гений пообещал мне, что я умру как насекомое. Он пытается польстить мне мыслью, что я лишь модификация материи… по его словам, я существо, которое не отличается от другого существа, он похищает все, что я считал в себе наиболее личным… Он отнимает у меня побудительную силу всех моих действий и снимает с меня бремя морали. Он оказывает мне честь, полагая, что будь я самый большой негодяй, я не совершил бы преступления, и никто не имел бы права осуждать меня»[13]. Для Кондильяка, Дидро, Руссо вопрос о свободе воли не заключался лишь в признании или отрицании ответственности человека. Проблема детерминизма становилась одной из основных мировоззренческих проблем, связанных с темой

необходимости. <…>

<…>

Статьи в «Энциклопедии» («Пирронизм», «Сарацины», «Естественное право»), философские работы, такие как «Сон Д'Аламбера», свидетельствуют о том, что для Дидро человек – в первую очередь существо материальное, определяемое материальными причинами, а Необходимость, как следствие этой зависимости, торжествует над свободной волей. Может быть, самым лаконичным и радикальным образом это положение прозвучало в «Письме к Ландуа», опубликованном также в «Литературной корреспонденции» Гримма. Сам Гримм так резюмировал содержание этого письма: «Все, что существует, должно существовать уже потому, что существует». Дидро пишет там же: «Есть лишь одна разновидность причин, собственно говоря; это причины физические. Есть лишь одна разновидность необходимости; единая для всех существ, какие бы различия нам не хотелось бы установить между ними, или какими бы эти различия ни были в действительности»[14]. Естественное следствие такой физической необходимости – моральный релятивизм.

Однако, как уже говорилось выше, трудно было найти во Франции столь яростного поборника добродетели, как Дидро. Ничего непоследовательного в соединении строгой морали и детерминизма в нравственной системе Дидро нет. Естественность этики Дидро кроется в таком важнейшем качестве его философии, как диалектичность и антидогматизм. Лабиринт множества моральных ситуаций не позволял философу возводить нравственные правила в абсолют. Даже в «Сне Д'Аламбера», где доказывается великая зависимость страстей и поступков человека от его физической жизни, от «нервных пучков», то есть речь идет о закономерности, о системе, Дидро допускает исключение, нарушение этой зависимости. Причем нарушение это связано с моральным миром человека. Это история о том, как молодая женщина, которая опасалась утратить любовь своего друга, победила нервную болезнь усилием воли и разума <…>. Личное, неповторимое начало очень важно для Дидро. Он не раз упрекает Гельвеция за невнимание к тому личному, единственному, что во многом определяет поведение человека <…>.

Любопытно, что здесь Дидро согласен с анонимным автором статьи «Свобода» в «Энциклопедии», который отстаивает свободу воли. Дидро говорит в статье «Спинозист», что если связь причины и следствия необходима, то все люди в одинаковых условиях будут поступать одинаково, что отнюдь не так. Интересно, что пример, который приводит Дидро, носит

галантный и романный характер и касается поведения дам, добродетели которых грозит опасность <…>.

Размышляя о страстях, Дидро говорит об их опасности для человеческого счастья, придавая этой идее характер закономерности, и в то же время говорит об эстетической их значимости, о необыкновенной насыщенности, которую они придают человеческой жизни. Может быть, самое интересное у Дидро – это не определенные, окончательные мнения, а проблемы, которые он между этими мнениями размещает. Так обстоит дело и с детерминизмом.

Как детерминист Дидро должен поставить под сомнение существование добродетели: «Очевидно, что, если человек не свободен… его выбор не является чистым актом не телесной субстанции, в нем не будет ни осмысленных доброты, ни злобы, хотя могут быть животные доброта и злоба, добро и зло моральные не могут существовать, также как и справедливость, несправедливость, долг или право»[15], – пишет он в статье «Энциклопедии» «Естественное право». Обострив проблему до крайности, Дидро вступает в полемику с самым радикальным из детерминистов, с Ламетри. Дидро пишет о нем: «Это писатель, у которого нет даже первичных представлений о морали, о том огромном дереве, кровля которого касается небес, а корни проникают до ада, в котором все связано; где чистота, приличие, вежливость, добродетели самые легкие, если такие бывают, привязаны как листья к стволу, который бесчестят, если обрывают эти листья; его (Ламетри. – *И. Л.*) принципы, доведенные до крайности, опрокину т законодательство, освободят родителей от воспитания детей… обеспечат бессмертье злодеям, которые без угрызений предаются своим низменным инстинктам»[16].

Жак – последовательный детерминист. Он доказывает своему Хозяину, что все, что происходит с ним, все, что он чувствует, предопределено и не зависит от его воли. Все «предначертано свыше». Образ свитка судьбы, торжественный и многозначительный, встречался уже читателю и в «Задиге» (1748) и в статьях «Энциклопедии»<…>. Как известно, Задигу так и не удалось заглянуть в Великую книгу, а мысль о целесообразности и необходимости существующего зла вызывает в Задиге сильное сомнение. «Но…» – произносит он. Жак же, кажется, принял идею необходимости как универсальную житейскую помощь, которая помогает сохранить душевное равновесие. Контраст незначительности событий, о которых толкует Жак (падение женщины с лошади, ушибленное колено и так далее), и великих предначертаний в книге Судьбы определяет очевидную авторскую иронию. Предположение о таком пристальном внимании Судьбы

к событиям человеческой жизни – курьезно. Жак допускает, что событие есть следствие неизвестных причин, что и является фатализмом, ибо, как пишет в статье «Энциклопедии» «Фатализм» Морелле[17], фатально то событие, причины которого скрыты от человека. Фатальным, добавляет он, можно назвать только такое событие, которое имеет отношение к радостям и горестям человеческой жизни, иначе говоря, только человеческое внимание может придать характер фатальности явлению. Например, если от того, как выпадут кости, зависит человеческая судьба, это фатальная связь, если нет – то это лишь случайность<…>. Парадоксальность результатов действия человеческой воли в приведенных ранее эпизодах (пирожник, Гудсон, г-жа де Ла Помере) явно демонстрирует несвободу человека, но тайные непознаваемые причины, которые движут событиями, могут ли быть постижимы? Если нет или да, то каковы последствия результатов для нравственности? Освобождает ли от моральной ответственности непостижимость причин поступка, или она всего лишь не дает права на скорый суд над ближним?

<…>

Для Дидро нелепа и неинтересна та застывшая художественная психология, к которой взывает Хозяин. Подвижность душевной жизни человека становится для большинства мыслителей эпохи уже очевидной истиной, и не только Дидро, но даже и гораздо более склонный к обобщениям и системам Гельвеций признавал, что к духовному миру можно… применить то, что Лейбниц сказал о мире физическом, то есть, что этот непрестанно движущийся мир для каждого из своих обитателей новый, отличный от прежнего феномен. К Хозяину на этот раз присоединяется и Жак: «Если бы мадемуазель Дюкенуа была порядочной девушкой, это было бы заметно»[18]. А возражения трактирщицы: «Но кто знает, что происходило в глубине сердца этой молодой девушки» подхвачены самим автором. «Разве эта девушка могла оценить коварный замысел госпожи де Ла Помере? Разве она не была готова принять предложения маркиза и не предпочла бы сделаться его любовницей, нежели женой? Разве она не находилась непрестанно под угрозами и деспотической властью маркизы? Можно ли осуждать ее за сугубое отвращение к своему гнусному ремеслу?» (ЖФ, 245).

Дидро проявляет снисходительность к своим героям не потому, что он не придает значения пороку и добродетели, а потому, что для него моральный приговор может основываться только на внимательном анализе, с учетом всех причин поступка, со знанием всех мотивов поведения, что, как правило,

невозможно, в силу скрытости этих мотивов и причин. Этот своего рода «моральный фатализм» мы обнаруживаем и в письмах Дидро, и в его работах. Вот, например, что пишет он в письме своей родственнице, которую преследует стремление одобрять добродетель и преследовать порок: «Вы судите о действиях людей? Вы установите награды и наказания за то, в чем нет никакого смысла! Вы будете держать речи в защиту доброты и против человеческой злобы. Вы, без сомнения, читали в глубине сердец. Вы знаете всю силу страстей, вы все взвесили на вечных весах. Я умоляю вас, друзья мои, немедленно сбросить с себя груз обязанностей полицейского лейтенанта вселенной». Или там же: «Дело в том, что вы намереваетесь решать вещи очень неопределенные, очень смутные – и я боюсь, что ваше решение будет затруднительно, так как вы приступаете к задаче с неизвестными условиями… оставайтесь же в рамках природы, – предположите, что порядок вещей необходим, и вы сразу же увидите, что ваши фантомы улетучатся»[19].

В «Последовательном опровержении книги Гельвеция „О человеке“» Дидро выражается еще более категорично: «Поостережемся же с нашим презрением, оно может пасть на людей, куда более достойных уважения, чем мы» (Д, 2, 351).

<…>

Герои действуют в романе как живые люди, но только в отличие от реальных людей они раскрываются лишь в одной системе, то есть мы видим лишь какую-то часть их жизни с определенной точки зрения. Обозначая то обстоятельство, что очень многое в этих героях еще неизвестно нам, читателям, Дидро лишь намекает на то, что они могут существовать еще и в других системах, и взгляд на них может быть иной. А окончательно дурным может быть, по мнению Дидро, лишь человек, который плох во всех своих проявлениях. Надо признать, что многомерность человеческой нравственности в связи с многофункциональностью человека занимала не только Дидро. Еще Монтескье писал о том, что к хорошему политику нельзя применять те же нравственные требования, что и к частному человеку. Но и у Монтескье, и у Дидро есть фундаментальные нравственные требования, которые нельзя преступать ни в одной из функциональных систем человека. Для Монтескье это – справедливость, для Дидро – человечность. Так, описывая некую веселую вдову, Дидро удивительно снисходительно говорит о ее распутности. «Нельзя было никак сказать, что она отличается добрыми нравами; но все признавали, что трудно найти более честное создание. Ее духовник редко видел ее у подножия алтаря, но во всякое время он мог располагать ее кошельком для

бедных… женщины опасались ее общества для своих мужей, но мечтали о нем для своих детей». История этой вдовы демонстрировала помимо весьма скептического отношения Дидро к такой добродетели, как целомудрие, сложность нравственного поведения человека. Известно, что упрекая жену Гольбаха за ее постоянные измены мужу, Дидро корил ее не за отсутствие целомудрия, а за неблагодарность и бесчеловечность[20].

Итак, материальный человек, человек, который подчиняется общим биологическим законам, столь сложен в своем нравственном поведении, что предугадать его поступки, найти все мотивы этих поступков, иначе говоря, выстроить точный алгоритм его нравственной жизни почти невозможно. Хотя в идеале такой алгоритм существует, но постижимость его сомнительна. Все, что происходит с человеком вчера, сегодня, завтра, имеет одну причину – эта причина – он сам.

Каков был бы сын Гудсона и г-жи де Ла Помере? – задает вопрос Жак-фаталист и не может дать ответ. Сколько причин заставляют человека стать таким или иным и сколько причин мешают ему в этом? «Сколько людей ушло в мир иной и сколько еще уйдет, так и не проявив своих задатков! Я охотно сравнил бы их с великолепными картинами, спрятанными в темной галерее, куда никогда не проникнет луч солнца и где им суждено погибнуть, так и не дождавшись ни зрителя, ни восторженного почитателя» (Д, 2, 351), – пишет Дидро в «Последовательном опровержении книги Гельвеция „О человеке“».

Сомнение Дидро в возможности сведения всех феноменов нравственной жизни человека к прямолинейным законам не только пропитывает художественную ткань романа, но и исходит из всей философской концепции природы человека. Роман же, особенно роман, структура которого свободна и диалогична, а именно такую структуру создает Дидро в «Жаке-фаталисте», позволяет воссоздать эту сложнейшую соотнесенность единичного, случайного и закономерного, которая была в центре нравственной философии Дидро.

<…>

(*Лукьянец И. В.* Романы Д. Дидро «Монахиня» и «Жак-Фаталист» // Лукьянец И. В. Французский роман второй половины XVIII века (автор, герой, сюжет). СПб.: СПбГУК, 1999. Гл. 3. С. 107, 111–123, 125–126, 128–134, 136–139)

Примечания

[1] Фридрих Мельхиор Гримм (1723–1807) – немецкий дипломат и литератор, с 1753 по 1792 г. выпускал рукописный журнал «Литературная корреспонденция» («Correspondance

littéraire, philosophique et critique»), сообщавший о новинках литературы и искусства. Журнал расходился в ограниченном количестве экземпляров, среди подписчиков были российская императрица Екатерина II, шведский король Густав III, польский король Станислав Август Понятовский и др. *(Примеч. сост.)*

[2] *Дидро Д.* Монахиня. Племянник Рамо. Жак-Фаталист и его Хозяин. М., 1973 (Библиотека всемирной литературы). С. 99. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте. – М.

[3] *Leves que de Pouilly J.-L.* Téorie des sentiments agréables. Genève, 1747. P. 70.

[4] *Дидро Д.* Соч.: в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 111. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте. – Д.

[5] *Crocker G.* «Jacques le Fataliste», an «Expérience morale» // Diderot Studies. T. III. Genève, 1961. P. 74.

[6] Жюльен Офре де Ламетри (1709–1751) – французский врач и философ-материалист. (*Примеч. сост.*)

[7] *Ламетри Ж. О.* Соч. М., 1976. С. 274.

[8] Там же. С. 284.

[9] Пьер-Луи Моро де Мопертюи (1698–1759) – французский философ, математик, физик, астроном и естествоиспытатель. (*Примеч. сост.*)

[10] *Diderot D.* Œuvres complètes / ed. critique et annotée sous la direction de H. Dieckmann. Paris, 1975–1995. T. XVIII. P. 343.

[11] Цит. по: *Mauzi R.* Diderot et le bonheur // Diderot studies. T. III / ed. by O. Fellows, G. May. Genève, 1961. P. 263.

[12] *Толстой Л. Н.* Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. М., 1960–1964. Т. 7. С. 362. <…>

[13] *Montesquieu Ch. L.* Analyse du traité des devoirs: relation de ce qui s'est passé dansla séance publique de L'Académie royale des Sciences, Arts et Belles Lettres de Bordeaux tenant le ler mai 1725 pour la distribution des prix // La bibliothèque française. 1726. T. 4. P. 238–243.

[14] Correspondance littéraire. 1753. T. I. P. 215.

[15] Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers… T. I V. Paris, 1754. P. 422a.

[16] *Diderot D.* Œuvres complètes. T. III. P. 217–218.

[17] Аббат Андре Морелле (1727–1819) – французский писатель и энциклопедист. Автор ряда статей в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, посвященных богословию и метафизике («Fatalité», «Fils de Dieu», «Foi» и др.). (*Примеч. сост.*)

[18] *Дидро Д.* Жак-фаталист и его Хозяин // Дидро Д. Соч.: в 2 т. М., 1991. С. 244. В дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте. – ЖФ.

[19] *Diderot D.* Correspondance / établie, annotée et préfacée par G.

Roth. T. I–IX. Paris, 1955–1963. T. III. P. 317.

[20] Ibid. T. I V. P. 62–63.

Вопросы и задания

1. Прокомментируйте термин «роман-идея», использованный автором исследования применительно к роману «Монахиня».

2. К каким образам и сравнениям прибегает Дидро для раскрытия темы страдания в романе «Монахиня»?

3. Какую роль, по мнению исследовательницы, Дидро отводит воображению в изображении внутреннего мира своих героев?

4. В чем состоит экспериментальность романа «Жак-фаталист»?

5. Какова позиция Дидро по отношению к широко распространенным в эпоху Просвещения представлениям о тождественности добродетели и счастья?

6. Изложите точку зрения автора исследования на проблему детерминизма в системе философских взглядов Дидро.

Жан-Жак Руссо (1712–1778)

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент статьи Д. Д. Обломиевского о Руссо, обратив особое внимание на трактовку проблематики и характеров персонажей романа «Юлия, или Новая Элоиза».

Д. Д. Обломиевский
Руссо

Жан-Жак Руссо (1712–1778), наиболее яркий представитель радикального крыла французского Просвещения, явился одним из основоположников европейского сентиментализма. Идейные расхождения его с ведущими деятелями эпохи нередко принимали форму открытого конфликта. Вольтер высмеивал демократические идеи Руссо; Руссо, в свою очередь, непримиримо осуждал Вольтера за, как он полагал, уступки аристократическим взглядам. Руссо не принимал материализма энциклопедистов; рационализму Вольтера и Дидро он противопоставлял чувство. В то время как большинство просветителей видело в театре кафедру и трибуну, Руссо винил театр в падении нравов; из-за этого он поссорился с Д'Аламбером и отказался участвовать в «Энциклопедии». Атеиста же Дидро возмущали религиозные идеи Руссо. Но в перспективе истории Руссо – соратник Вольтера и Дидро в общей борьбе против феодального строя и его идеологии.

Автор «Рассуждения о науках и искусствах» (1750), «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства среди людей» (1755), «Общественного договора» (1762), Руссо выступает с позиций социальных низов третьего сословия, недаром он был связан с Женевой и гордился своим плебейским происхождением. Он подвергает критике прогресс человеческой цивилизации, поскольку этот прогресс не облегчил жизни народа, не содействовал его благосостоянию, не ликвидировал его нищеты. Рост торговли и ремесел, образование национальных государств, развитие наук и искусств не только не способствовали укреплению добродетели и морали, но, напротив, усилили тяготение к праздности, паразитизм, лицемерие, ложь, тщеславие, испорченность нравов, власть моды и этикета. Моральная деградация современного общества имеет своей причиной, по Руссо, неравенство людей в обществе. Именно в имущественном неравенстве, в существовании богатства и

бедности, в установлении частной собственности усматривает он источник праздности, роскоши, изнеженности, с одной стороны, источник нужды, бесправия, рабства, тирании – с другой.

Выступая против социального неравенства, деспотизма и рабства, Руссо выдвигает идею демократической конституции общества, его республиканской организации. Если просветители первого этапа, Монтескье и Вольтер, не были последовательными в борьбе с феодальным строем, ограничиваясь концепцией просвещенного абсолютизма, то Руссо верит только в коллективную мудрость народа, признает законной борьбу народных масс против королей, объявляет равенство граждан перед законом основой общества, утверждает суверенность народа, которому должна принадлежать и исполнительная, и законодательная власть. Вслед за Спинозой, Локком, Гоббсом Руссо считает, что государство создается людьми (а не богом, как заявляли сторонники теократических теорий). Люди сознательно заключают между собой «общественный договор», устанавливая демократическую власть и возвращая тем самым народу естественную свободу и права, отнятые у него господствующим классом.

Демократизм, ненависть к знатным и к богачам, к общественному неравенству определяют и эстетику Руссо, направленную против искусства, которое культивирует лишь наслаждение и игнорирует нравственный идеал. Руссо не случайно в «Письме к Д'Аламберу» рассматривает театр как силу, развращающую общество, ибо считает безнравственной самую идею театра как подражания жизни и воссоздания ее страстей и пороков. Он вообще с подозрением относится к искусству, так как видит в нем средство укрепления феодального строя и абсолютной монархии. Искусству как обличению существующего он не доверяет. Героическому характеру, обращенному против тирана, он предпочитает принцип честности и бесхитростности, образ простого человека, свободного от сословных предрассудков. Исключение он делает лишь для музыки, которой живо интересовался в молодости, обнаружив в этой области недюжинный талант.

Руссо уделяет немало места в своем творчестве вопросам воспитания, посвящая им целую книгу – роман-трактат «Эмиль» (1762). Воспитание, как его трактует Руссо, призвано помочь человеку развить заложенные в нем самой природой основы здоровья и нравственности. Руссо-педагог отвергает всякое насилие над природой и личностью. Воспитатель, по мысли Руссо, прививает ребенку чувства сострадания, мягкости, человечности, устраняет в нем черты деспота и тирана.

Вместе с тем книга «Эмиль» включала в себя «Исповедь савойского викария» – проповедь естественной религии, не скованной церковными догмами и предписаниями. Руссо подвергся преследованиям со стороны церкви, но одновременно вызвал негодование Дидро и других энциклопедистов, твердо стоявших на материалистических позициях. В этом проявилась сложность путей развития просветительской мысли во Франции. Идеолог демократических низов, Руссо отражал и религиозные настроения этих низов, и далеко не случайно в годы революции политический радикализм якобинцев будет сочетаться с культом Верховного существа, идея которого принадлежит Руссо.

Основные художественные произведения Ж.-Ж. Руссо – его «Новая Элоиза» (1761), «Исповедь» (1766–1770), «Мечтания любителя одиноких прогулок» (1772–1778) – должны быть поняты, с одной стороны, в контексте антифеодальных воззрений писателя, с другой же стороны, с учетом его особого положения среди идеологов Просвещения.

Роман Руссо «Новая Элоиза» строится на конфликте между «новыми людьми», к которым относится плебей Сен-Прё, и феодальным обществом. Врагом героя является барон д'Этанж, человек, проникнутый сословными предрассудками. Писатель становится на сторону этих «новых людей», что отразилось в романе, в частности в приемах раскрытия психологии персонажей.

Психологизм у Руссо, так же как у Мариво, Прево, Дидро, носит воинственную, враждебную старому режиму, антифеодальную окраску. Недаром богатым внутренним миром обладают в «Новой Элоизе» не все персонажи, а лишь Сен-Прё, его возлюбленная Юлия, подруга Юлии Клара, друг Сен-Прё милорд Эдуард и муж Юлии – де Вольмар, т. е. «новые люди». Закономерен в этой связи и самый жанр «Новой Элоизы». Это роман в письмах. Изображаемый мир обязательно пропущен в нем через восприятие и размышления персонажа. «Новые люди» Руссо охотно и много пишут письма, раскрывая в них свой внутренний мир. Весьма показательно и то, что барон д'Этанж не имеет привычки писать письма, пишет их редко и лишь по необходимости. Отметим также, что персонажи Руссо – и сам Сен-Прё, и Юлия, и Клара, и милорд Эдуард, и де Вольмар – интеллектуальные герои, размышляющие, рассуждающие, спорящие об экономических и педагогических, религиозных и эстетических проблемах; они высказывают свое мнение по поводу дуэли, итальянской музыки, права человека на самоубийство, наличия у него свободы воли.

Помимо социальной детерминированности персонажа, для

Руссо важен воплощаемый им психологический тип. Писатель не признает «человека вообще». Он настаивает на различии темпераментов, говорит о людях чувствительных и людях холодных. К первым относятся Сен-Прё и Юлия, ко вторым – де Вольмар. Но и тут возможны оттенки. Каждый персонаж Руссо интересен как носитель своеобразного сочетания свойств, причем их характер определяется не только объективным положением персонажа, но и его принадлежностью к тому или иному психологическому типу. Отец Юлии не только дворянин, кичащийся своей знатностью, но еще и упрямый старик, не желающий отказываться от принятых им взглядов. Сен-Прё благородный, чувствительный, однако слабохарактерный.

Для понимания как образа Сен-Прё, так и всего романа в целом очень существенно различие первых двух частей книги и ее последних трех частей (IV, V, VI), а III часть может рассматриваться как переходная. В I и во II частях Сен-Прё обрисован прежде всего как влюбленный, в IV–VI частях – как человек, возвысившийся над своей страстью. Существует точка зрения, согласно которой позиция Руссо как писателя-новатора выражена в первых двух частях романа, остальные же части «Новой Элоизы» представляют собой своего рода отступление: Руссо, первоначально предпочитавший стихийную страсть разуму, якобы идет во второй половине книги на уступки официальной морали. Между тем сам Руссо считал наиболее важными (и удачными) как раз последние части «Новой Элоизы», в то время как первые две части представлялись ему вслед за Дидро, с которым он в данном случае был согласен, «многословными и напыщенными», своего рода «болтовней в бреду» («Исповедь»). Конечно, в первых двух частях «Новой Элоизы» очень примечателен образ ее мятежного героя, выступающего против общественных догм и предрассудков. <… > Для писателей XVIII столетия главными в «Новой Элоизе» оказались ее первые части.

В «Новой Элоизе» высказываются две точки зрения на воспитание личности. Одна из них принадлежит Сен-Прё, другая – Юлии и Вольмару. Сен-Прё еще считает возможным перевоспитание человека; он полагает, что этого можно добиться, пробуждая одни свойства, сдерживая другие, подавляя страсти. Вольмар горячо спорит с Сен-Прё. Он против попыток «исправить природу». Каждому человеку присущ свой темперамент, своя внутренняя организация. Вольмар за воспитание дифференцированное, соответствующее характеру; он категорически возражает против намерения подавлять природные качества человека. Пороки, кои приписываются природной

склонности, по мнению Вольмара, на самом деле развиваются вследствие дурного воспитания. Наклонности негодяя, будь они разумно направлены, могут обратиться в большие достоинства. Юлия согласна с Вольмаром, но она идет дальше него, сомневаясь, что можно превратить злодея в добродетельного, обратить ко благу все природные склонности человека. Она ставит задачей не перевоспитание человека, а воспитание ребенка. Это очень существенное отличие. По мнению Руссо, «новые люди» могут появиться только в будущем.

С интерпретацией «Новой Элоизы» как романа, апогей которого якобы относится к его первым двум частям, тесно связано представление о капитуляции Сен-Прё и Юлии. Следует помнить, что эти кажущиеся уступки проводятся, однако, не под давлением враждебных сил и не из страха перед ними. Для Юлии они определяются существованием рядом с ней других людей, интересы которых она не хотела бы нарушить. Она отказывается от брака с Сен-Прё лишь из жалости к своим родителям, в первую очередь к своей матери. Отец как деспот, пытающийся подчинить ее своей воле, не вызывает в ней страха. На Юлию оказывают действие не угрозы отца, а то, что отец бросается к ее ногам, просит ее, чтобы она пощадила его седины, не дала ему сойти в могилу с горя. Именно на жалости основано решение Юлии отказаться от предложения милорда Эдуарда, который советует ей бежать из родительского дома в Англию, там обвенчаться с Сен-Прё и жить с ним в имении Эдуарда. Юлия не хочет нанести родителям смертельный удар.

Со своей стороны Сен-Прё отказывается от Юлии не из страха и боязни за свою собственную судьбу, а только потому, что надеется спасти таким образом Юлию и ее мать от гнева и ярости отца.

Первая половина «Новой Элоизы», точнее, ее первые две части сосредоточены вокруг образа Сен-Прё, противостоящего здесь враждебному миру, в котором заправляют люди типа барона д'Этанжа и люди чуждой ему культуры, о которых Сен-Прё рассказывает, сообщая о своей жизни в Париже. Сен-Прё изображен здесь не имеющим какой-либо среды. Мы не знаем, откуда он, нам точно не известно, кто его родители, как протекали его детство и отрочество. Это одиночка, скиталец, «лишенный семьи и чуть ли не родины», как он говорит о себе в письме к Юлии. Нам неизвестно даже его имя, мы знаем только, что он назван именем условным, придуманным Кларой.

Но роман не ограничивается антитезой нового и старого, воплощенной в фигурах Сен-Прё и барона д'Этанжа. Огромную роль в нем играют уже в первых частях произведения подруга

Юлии, Клара, и милорд Эдуард, друг Сен-Прё. Они стоят на стороне героя и героини, полностью оправдывают их любовь: Эдуард хлопочет об их браке, защищает их перед бароном д'Этанжем, просит у него руки Юлии для своего друга. После того как отец Юлии отказал Сен-Прё, милорд Эдуард и Клара помогают влюбленным советами, оказывают им моральную поддержку, пытаются уберечь Сен-Прё от враждебных акций со стороны разгневанного отца. Учитывая возможную месть д'Этанжа, они убеждают Юлию отказаться от Сен-Прё, а самого Сен-Прё – отказаться от нее. Во второй половине «Новой Элоизы» происходит дальнейшее сближение позиций героя и его друзей, к которым присоединяются теперь Юлия и ее муж де Вольмар. Герой и его сознание раскрываются теперь не в противопоставлении окружающему миру, а на его фоне. Он показан в кругу семьи Юлии де Вольмар как наставник ее детей, куда переезжает после смерти своего мужа и Клара, а затем и милорд Эдуард.

Образ друга совершенно изменяет в «Новой Элоизе» атмосферу художественного произведения. Эта благожелательная, дружеская среда, своеобразная утопия будущего общества, характерна для Руссо как деятеля Просвещения, для которого принцип коллектива, в составе которого действует индивид, приобретает огромное значение.

Утопия и обличение составляют у Руссо две стороны одного и того же отношения к миру. Причем Руссо явно не удовлетворен односторонне-негативной, обличительной тенденцией некоторых произведений Вольтера. Очень характерны в этой связи выпады Руссо против Вольтера, автора «Кандида», против недооценки Вольтером положительного начала в мире, излишнего, с точки зрения Руссо, скептицизма. Как он признавался позже, Руссо не допускал в свой роман, т. е. в среду основных его персонажей, «ни соперничества, ни ссор, ни ревности», ибо он не хотел «омрачать радостную картину». Вместе с тем роман завершается трагически: автор реально оценивает соотношение сил добра и зла.

Развязка «Новой Элоизы» интересна еще в том отношении, что она ставит под сомнение или во всяком случае трактует с большими ограничениями и поправками выдвинутый самим же Руссо тезис о перестройке характера. Юлия признается Сен-Прё накануне своей смерти, что она долго себя обманывала, будто исцелилась от любви к нему. Она всячески старалась заглушить свое чувство, но оно, вопреки всем усилиям, сохранилось и лишь укрылось в ее сердце, пробудившись по-настоящему только тогда, когда силы стали ее оставлять. В последнем письме Юлии к Сен-Прё настойчивее, чем раньше, звучит и мысль о боге. Перед своей

смертью героиня оказывается на позициях, близких к тем, которые Руссо занимает в «Исповеди савойского викария».

<…>

(*Обломиевский Д. Д.* Руссо // История всемирной литературы: в 9 т. / Академия наук СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Т. 5. М.: Наука, 1988. [Гл.] 9. С. 137–141)

Вопросы и задания

1. Назовите особенности мировоззрения Руссо, свидетельствующие о его обособленном положении среди идеологов Просвещения.
2. Поясните выражение «новые люди», используемое применительно к героям романа «Юлия, или Новая Элоиза».
3. Какими соображениями руководствуется автор, утверждая, что роман Руссо распадается на две существенно различные части?
4. Какие взгляды на воспитание личности представлены в романе?
5. Какую функцию выполняет в романе фигура друга?

Предтекстовое задание

Прочитайте статью Т. В. Артемьевой, посвященную жанровым особенностям «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Обратите внимание на то, как автор статьи аргументирует использование термина «эксгибиционизм» применительно к творческому методу Руссо.

Т. В. Артемьева
Случай Руссо: исповедь или эксгибиционизм?

<…>

«Я предпринимаю дело беспримерное… – пишет Руссо. – Я создан иначе, чем кто-нибудь из виденных мною, осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете… Пусть трубный глас Страшного суда раздастся когда угодно, – я предстану перед Верховным судией с этой книгой в руках… С одинаковой откровенностью рассказал я о хорошем и о дурном. Дурного ничего не утаил, хорошего ничего не прибавил… Может быть, мне случалось выдавать за правду то, что мне казалось правдой, но никогда не выдавал я за правду заведомую ложь. Я показал себя таким, презренным и низким, когда им был, добрым, благородным, возвышенным, когда был им. Я обнажил всю свою душу и показал ее такою, какою ты видел ее сам, всемогущий. Собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне: пусть они слушают мою исповедь, пусть краснеют за мою низость, пусть

сокрушаются о моих злополучиях. Пусть каждый из них у подножия твоего престола в свою очередь с такой же искренностью раскроет сердце свое, и пусть потом хоть один из них, если осмелится, скажет тебе: „Я был лучше этого человека“»[1].

Так начинается «Исповедь». Но исповедываются ли так? Руссо не только не стыдится своих грехов, но напротив, гордится ими. Кажется, что если бы он был чист перед божескими и человеческими законами, то согрешил бы специально, чтобы было чем эпатировать изумленных зрителей. Руссо не может исповедываться один на один даже с Богом – для оглашения своих грехов ему необходима «неисчислимая толпа». Евангельский эпизод трансаллюзирован так, что автор «Исповеди» предстает перед нами Христом и Грешницей одновременно. Он не дает Богу сказать и слова, самовольно распоряжаясь Божиим гневом на случай, ежели кто захочет «бросить камень». Руссо полагает, что даже на Страшном Суде ему будет отведена роль центральной фигуры, и как бы застывает в медности памятника «великому Руссо», с «той самой» книгой в руках.

Жанр, к которому обратился Руссо, а вернее тот, родоначальником которого он стал, был обречен на успех. Аналитическая интроспекция была ангажирована культурной и литературной ситуацией XVIII в. Сентиментализм открыл целый мир внутренних переживаний, фактически не зависящий от внешних событий, что особенно хорошо выражалось жанром «сентиментальных путешествий». Первые «путешественники» начали заполнять белые пятна на карте собственного Я, маскируя это продвижением по пространствам европейской культурной мифологии. Первым был Л. Стерн, продемонстрировавший, что размышления и впечатления путешественника могут изменяться столь же ритмично и быть не менее многообразными, чем пейзажи, мелькающие за окнами кареты. Заставив все последующие поколения ломать голову над тем, ***что же ответила на это*** flle de chambre, Стерн дал образец и Карамзину, падающему лицом в священные «бальзамические луга» Швейцарии, и Радищеву, тщательно описывающему свои социальные эмоции, передвигаясь от *резиденции к столице*.

В философии обращение к внутреннему устройству личности выразилось в повышенном интересе к проблеме теодицеи, или свободы воли, и осмыслению того, как взаимосвязаны (обусловлены) душа и тело, что в человеке является бессмертным, а что исчезает, и означает ли бессмертие души бессмертие личности. Эти вопросы настолько волновали людей в XVIII в., что

двадцатилетний Карамзин, переписываясь с Лафатером[2], в одном из первых своих писем спросил, «каким образом душа наша соединяется с телом, тогда как они из совершенно различных стихий?»[3].

В аллегорической форме «познание самого себя» выражалось в образе человека, смотрящегося в зеркало. Зеркало позволяет углубить, отстранить собственный образ, придать ему статус объекта. Собственная персона становится наглядной, а потому – более понятной. Вместе с тем, отражение – это всегда «одна из» проекций, демонстрирующая не всю личность целиком, а лишь одно из ее возможных измерений.

<…>

Интерес к внутреннему миру личности во многом спровоцировал успех жанра, к которому обратился Руссо. Форма литературной исповеди как бы подразумевала, что автор разработал новую методологию анализа, могущую помочь в самостоятельных интроспективных поисках. «Откровенный рассказ о себе» вызывал уважение к автору и интерес к герою. Особенностью сочинения Руссо является то, что герой и автор не разделены, а сплочены одной целью. И этой целью является не столько анализ, сколько демонстрация и оправдание. Зеркало, изготовленное Руссо, отражает не зрителя, а самого Руссо и не более того.

В тексте «Исповеди» мы найдем довольно много откровений, очень смелых и не всегда «пристойных». Ряд признаний, по словам Руссо, был для него особенно тягостным, так как «трудней всего признаваться не в том, что преступно, а в том, что смешно и постыдно»[4]. Однако нужны ли были столь подробная инвентаризация и столь тщательное описание этого «смешного и постыдного»? Предполагает ли исповедальный жанр такие подробности? Действительно, на исповеди следует говорить обо всем, признаваться во всех своих грехах. Требует ли исповедник столь детальных описаний? Не дарит ли добрый пастырь милосердную возможность ответить кратким «Да» измученному раскаянием грешнику? А если нет раскаяния, то исповедь превращается в лишенный целомудрия рассказ о неприглядных событиях своей жизни. В этом случае автор превращается в эксгибициониста, а читатель – в невольного вуайериста. Не случайно несколько позже, уже в «Прогулках одинокого мечтателя», тоже автобиографических, но менее демонстративных, Руссо заметил: «Ни о чем я не умолчал, ничего не скрыл из того, что было мне во вред, делая это благодаря умственному складу, который я затрудняюсь объяснить себе самому и который, возможно, есть следствие отчуждения от

всякой подражательности; напротив, я скорее чувствовал склонность к противоположной лжи, предпочитая обличать себя с чрезмерной строгостью, чем извинять с чрезмерной снисходительностью… Я довел добросовестность, правдивость, откровенность до того предела, – и, может быть, даже перешел этот предел, – до которого никогда не доводил их никто другой…»[5]. Художественное чутье не изменило автору «Новой Элоизы». Он первый почувствовал несоответствие стиля и жанра еще до того как его сочинение было опубликовано, однако не изменил названия, скажем на «Автобиографию». Впрочем, сочинение Руссо нельзя назвать и так, скорее это личный дневник, часть которого записана через много лет, после прошедших событий. Дневник, не предназначенный для чужого глаза, как не предназначены для него глубины душевных переживаний. Не случайно, видно, Бог создал нас могущими не только показывать свои мысли и желания, но и подавлять их и скрывать. Не случайно понятен и явлен не человек думающий, а говорящий, совершающий усилие и сознательно демонстрирующий свои мысли. Человек не мыслит вслух, и это дар Божий. В нашей власти объявить или скрыть. Не может быть тайны перед Всевышним, но она должна быть перед ближним. Не обязательно для того, чтобы обмануть его. Иногда просто – чтобы не смущать.

«Вожделеющий в сердце» грешен, но разве не существует разницы между ним и свершающим действительное насилие? В первом случае это грех, за который он ответит перед Богом и совестью. Совершая действие, он вовлекает в пространство греха свою жертву (или соучастника), вольного или невольного свидетеля, а может быть и судью, которому надлежит вынести справедливый приговор.

Не физическое несовершенство заставляет считать человека калекой, а демонстрация этого несовершенства в расчете на рублевую жалость. Публикация текста, подобного «Исповеди», в особенности же малодушная забота о том, чтобы это было сделано после смерти, безнравственна по своей сути и не очищает Руссо от скверны совершенных грехов. Напротив, она провоцирует и других на откровение без раскаяния, на сравнения с положительной калькуляцией «в свою пользу», на провокационное предположение о вседозволенности текста. В этом смысле «Исповедь» Руссо стоит в одном ряду с сочинениями маркиза де Сада, Кребильона и Дидро, автора «Нескромных сокровищ». Конечно, не он только один является причиной интереса к сердцевине чужой жизни. Руссо лишь выразил интенцию, сделав это масштабно и талантливо, а потому на нем

лежит мера ответственности, соответствующая значимости его авторитета.

Духовный эксгибиционизм Руссо убедил интеллектуального читателя не только в том, что чужая частная жизнь может представлять зону повышенного внимания, но в том, что этот интерес может носить нравственный характер. Не «Исповедь» ли спровоцировала волну публикаций дневниковых записей, частной переписки, личных заметок, вовсе не предназначенных для обнародования, которая захлестнула книжные прилавки в XIX–XX вв.? Так ли очевидно, что мы можем вторгаться в тщательно хранимые семейные тайны, знать то, в каких выражениях великий поэт делал замечания своей молоденькой жене, как развивалась драма взаимного непонимания в семье великого писателя? Почему любой школьник может сосчитать, сколько возлюбленных было у Екатерины Великой (не случайно она так не любила Руссо)? Почему почти оформилось научное направление, в рамках которого исследовательницы со стародевическими комплексами рассуждают о поступках пылких подруг художников и писателей? Не Руссо ли с его искренними признаниями, не исключающими, впрочем, банального нарциссизма («я слишком люблю говорить о себе…»), дал санкцию для научного поиска в глубинах чужих душ? Переживания Другого всегда интересны, особенно когда этот Другой выделен из толпы масштабами своей личности. Однако не уничтожают ли эти археологические исследования пластов чужого сердца какие-то основания целомудренной неосведомленности, не развращают ли самого исследователя, заставляя всматриваться в замочную скважину архива или частного собрания?

Сколько признаний известны священнику, принимающему исповедь. Но ведь он хранит тайну о том, что слышит.

(*Артемьева Т. В.* Случай Руссо: исповедь или эксгибиционизм? // Метафизика исповеди: Пространство и время исповедального слова: материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). СПб.: Изд-во Ин-та человека РАН (СПб. отд.), 1997. С. 61–63, 65–67)

Примечания

[1] *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. М., 1961. С. 9–10.

[2] Иоганн Каспар Лафатер (1741–1801) – швейцарский богослов, писатель и поэт, автор трудов по физиогномике – учению о связи внутренних свойств и качеств человека с его внешним обликом. (*Примеч. сост.*)

[3] Переписка Карамзина с Лафатером 1786–1790, найденная

доктором Вальцманом в Цюрихе // Приложение к т. LXXXIII Записок Императорской Академии наук. СПб., 1893. С. 16.

[4] Там же. С. 21.

[5] *Руссо Ж.-Ж.* Прогулки одинокого мечтателя // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. С. 605.

Вопросы и задания

1. Чем, по мнению автора статьи, объясняется успех жанра, в котором написана книга «Исповедь»?

2. Какое жанровое определение представляется автору статьи наиболее подходящим для «Исповеди»? Почему?

3. Что сближает «Исповедь» с сочинениями маркиза де Сада, Кребийона, Дидро – автора романа «Нескромные сокровища»?

4. Какую роль отводит исследовательница книге Руссо в истории автобиографической литературы?

Пьер-Амбруаз-Франсуа Шодерло де Лакло (1741–1803)

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент статьи Ю. Б. Виппера о Лакло, обратите внимание на характеристику жанровых особенностей и проблематики романа «Опасные связи», а также психологии центральных персонажей.

Ю. Б. Виппер
Два шедевра французской прозы XVIII века

<…>

<…> Появление в свет в 1782 году «Опасных связей» вызвало волну негодования в светских кругах и среди благонамеренно настроенных литераторов. Противники Лакло кричали о безнравственности романа, а на самом деле опасались его разоблачительного звучания. Им было ясно, какой мощный заряд был заложен в книге, созданной почти одновременно с такой бунтарской вещью, как «Женитьба Фигаро» Бомарше.

<…>

<…> Лакло рано проникся оппозиционными настроениями по отношению к существующему режиму. Нравы господствующих кругов его отталкивали, порядки, царившие в стране, где общественное брожение принимало все более грозный характер, возмущали. Решив бороться за свои убеждения, он избрал своим оружием перо. Лакло стал собирать сведения, разоблачающие нравы представителей именитых аристократических семей. Есть основание предполагать, что у него было намерение написать резкий политический памфлет. Затем, однако, весь этот накопленный материал он переплавил в художественные образы. Взяв в 1781 году отпуск и обосновавшись на некоторое время в Париже, он создал «Опасные связи». Воплотив в этой книге роившиеся у него в сознании мысли, настроения и жизненные впечатления, Лакло отошел от литературного творчества. <…>

<…>

<…> Шодерло де Лакло сосредоточил свое внимание на нравах высшего светского общества Франции в конце века – в канун революционного взрыва.

Образ безнравственного дворянина, соблазняющего девушек из добропорядочных буржуазных семейств, – тема, широко распространенная в западноевропейской литературе XVIII века.

Лакло решает ее своеобразно. Ему чужды мелодраматизм и нравоучительная декламация, свойственные творчеству сентименталистов. Он далек и от поверхностной анекдотичности, от любования пикантными деталями, свойственного светским эротическим романам. Лакло раскрывает внутренний мир персонажей реалистически. Он выступает в этом отношении продолжателем художественной традиции, которая была заложена Мольером – создателем образа Дон-Жуана. Следуя примеру Мольера, Лакло не схематизирует, но и не мельчит и не приглаживает характеристики тех циничных и черствых людей, нравы которых он анализирует и рисует. Но именно поэтому ему, как и его замечательному предшественнику, удается проникнуть в самую сердцевину сущности изображаемой им среды: создав живые и полнокровные характеры, он достигает обобщения большого масштаба.

Подобно Дон-Жуану, виконт де Вальмон и маркиза де Мертей соединяют в себе утонченность светской и интеллектуальной культуры с душевной испорченностью, с предельным себялюбием и цинизмом. Эта параллель говорит одновременно и о том, как деградировало французское дворянство за столетие, отделяющее пьесу Мольера от романа Шодерло де Лакло. «Опасные связи» служат в этом отношении неопровержимым историческим документом. Чувственность мольеровского Дон-Жуана была раскалена пламенем страстности, в ней прорывалось опьянение не столь уж давно обретенной возможностью свободно наслаждаться земными благами, в ней были еще слышны отголоски стихийного ренессансного жизнелюбия. Образ мыслей Дон-Жуана сохранял в себе оттенок бунтарского вызова по отношению к тем мрачным общественным силам, которые проповедовали аскетизм и слепое подчинение авторитетам. Вольнодумство Вальмона, этого потомка Дон-Жуана, лишено какого-либо ореола бунтарства. Оно уже ни в какой мере не способствует борьбе с предрассудками и, наоборот, может только калечить людей. Чувственность Вальмона выродилась в развращенность, превратилась в сведение житейских счетов, в орудие тщеславия и интриги.

О том же исторически неумолимом процессе деградации дворянской среды свидетельствует своеобразная и не лишенная демонической силы фигура госпожи де Мертей. Соревнуясь с Вальмоном в изощренном причинении зла, маркиза превосходит своего союзника-антагониста в отношении воли, монолитности и порочности натуры. Она и есть истинный гений зла в романе, основная движущая пружина действия. Именно она направляет в решающие моменты поведение Вальмона. Эта гегемония маркизы

де Мертей не случайный плод воображения писателя, а также черта типическая, соответствующая той доминирующей роли, которую играла женщина в дворянской цивилизации. Как изменилось, однако, содержание этой роли за те же сто с небольшим лет! Аристократические героини Фронды[1] тоже были снедаемы честолюбием, направляли волю мужчин, плели бесконечные интриги. Но они были увлечены идеалами, почерпнутыми из рыцарского прошлого, вдохновляли политические заговоры и военные кампании, мечтали о том, чтобы определять течение государственных дел. Прототипы расиновских героинь умерили свои политические претензии, замкнулись в мире любовных переживаний, но это были подлинные страсти, которые их сжигали. Маркизе де Мертей незнакомы порывы чувств и душевные страдания; она руководствуется лишь холодным и злобным расчетом.

И Вальмону и госпоже де Мертей присущи тщеславие и обостренное, не прощающее малейших обид самолюбие. Высшее удовлетворение для Вальмона – вызывать восхищение в «свете» своими любовными победами. Вальмон ничего так не опасается, как иронических комментариев и насмешек, которые могли бы прозвучать по его адресу в каком-нибудь из аристократических салонов<…>. Так в романе Лакло из отдельных, разрозненных деталей вырисовывается зловещий образ светского общества как антигуманной силы, губительной для независимой человеческой личности. <…>

Маркиза и Вальмон стремятся сломить волю своих жертв, втоптать их в грязь, садистски продлить их моральные страдания. Каждая попытка сопротивления вызывает у них возмущение и удесятеряет энергию. Цель, согласно их убеждению, оправдывает любые средства. Навязчивый, заполнивший все их сознание эротизм сочетается у них с моральной извращенностью, и они не случайно являются современниками маркиза де Сада, писателя, запечатлевшего следы распада в нравственном облике французского дворянства конца XVIII столетия.

Однако значение образов, созданных Лакло, выходит за рамки современной писателю эпохи. Изображая людей, которые видят смысл своего существования в том, чтобы, возбуждая в окружающих примитивные инстинкты, унижать их человеческое достоинство и низводить их до собственного морального уровня, писатель вскрывает умонастроения, характерные для любой вырождающейся среды, стоящей на пороге гибели. В этом художественном открытии – один из источников непреходящей идейной и эстетической актуальности «Опасных связей».

В образах виконта и маркизы привлекает внимание еще одна

характерная черта – их доведенная до предела рассудочность. Оба они анализируют и держат под контролем разума любой свой поступок, любой наплыв настроения, рассчитывают каждый свой шаг и каждый шаг своих противников в той запутанной, рискованной игре, которую они ведут. Это даже не столько игра, сколько схватка, ожесточенная борьба, подчиненная строго продуманной тактике и стратегии. Недаром письма обоих сообщников изобилуют военными терминами. Любовь, как и вся жизнь, для них – это не знающее пощады столкновение умов и характеров, в котором каждый стремится подчинить себе другого.

В своем самоанализе и в своих расчетах Вальмон и маркиза проявляют себя тонкими психологами, и прежде всего прекрасными знатоками человеческих слабостей и пороков. Это неудивительно. Оба они впитали в себя все, что аристократическая цивилизация могла дать: будь то светский лоск, изощренное эпистолярное мастерство или знание извивов человеческой души. Их письма свидетельствуют не только о великолепной осведомленности в области художественной литературы. Они дети своей эпохи и на свой лад ассимилировали характерные для них духовные веяния.

Вальмон и в первую очередь госпожа де Мертей – это литературные персонажи, обладающие определенной жизненной концепцией, четко продуманной жизненной философией, которой они твердо и последовательно подчиняют свое поведение. Сконструировав эту концепцию на основе накопленных наблюдений, они стремятся, руководствуясь принципами, в которые уверовали, подчинить себе окружающую действительность, поставив ее на службу своим целям. В этом есть нечто принципиально новое по сравнению с предшествующим развитием жанра романа. Здесь сказывается, в частности, своеобразная диалектика в трактовке взаимопонимания индивида и среды. Человек выступает у Лакло не пассивным продуктом среды, слепо приспосабливающимся к ней, а находится в состоянии взаимосвязи с последней. Формируясь под влиянием среды, он пытается, используя познанные им закономерности и выработанную им идеологическую систему, в свою очередь активно воздействовать на среду – подчинить ее своим интересам. < … >

В художественном мироощущении Лакло дают себя знать разного рода влияния. В нем можно отчетливо ощутить рационалистическую тенденцию. Тонкий мастер психологического анализа, Лакло многим обязан культуре классицизма XVII века, и прежде всего трагедии (Расин), эпистолярной и мемуарной литературе (г-жа де Севинье и Рец) и

моралистике (Ларошфуко). Он многое почерпнул и у энциклопедистов. Но Лакло одновременно был горячим почитателем Руссо. К самому жанру романа в письмах он обратился в равной мере под влиянием «Клариссы Гарлоу» Ричардсона – произведения, увлекшего его образами центральной героини и Ловласа, и под воздействием «Новой Элоизы» Руссо. Лакло пытался в подражание «Эмилю» Руссо создать трактат «О воспитании женщин», он вдохновлялся поэтическим образом Юлии и мечтал на склоне лет написать роман, в котором воспевались бы радости семейной жизни. В «Опасных связях» он подвергает критике цивилизацию, основанную на безраздельном господстве рассудка и пренебрегающую правами сердца, голосом чувств. Лакло показывает, что рафинированный интеллектуализм его аристократических героев, не согретый любовью к людям, лишенный сердечного тепла, становится опасной силой и перерождается в бездушную расчетливость, в бесплодное кипение ожесточившегося ума.

Духовные устремления, воспринятые у Руссо, питали художественную мысль Лакло, когда он создавал поэтический и трагический образ жены парламентского президента госпожи де Турвель, единственного из центральных персонажей романа, не принадлежащего по своему происхождению к дворянству <…>.

Бодлер[2] отмечал чисто расиновское мастерство, с которым Лакло воспроизводит оттенки, переходы, нарастание чувств, обуревающих героиню. Это чувство в результате напряженной борьбы берет в конце концов верх над представлением госпожи де Турвель о супружеском долге. Шодерло де Лакло подхватывает старый, излюбленный классицистами конфликт – столкновение долга и чувства, но развивает и решает его на новый лад. В центре его внимания стоит проблема внутренней цельности человека. Изображение душевного смятения и разлада, который овладевает человеком, теряющим внутреннее равновесие в результате измены своим жизненным принципам, было необычным в эпоху, когда еще преобладали типично рационалистические представления о закономерностях, господствующих в психологической жизни человека. <…>

Госпожу де Турвель, человека эмоционального, не в меньшей мере, однако, чем ее антагонистов, характеризует осознанность поведения. В этом отношении она столь же интеллектуальный герой, как и маркиза де Мертей. Все дело в том, что интеллект у нее не иссушил души, и принципы, которым она следует, иные. Суть страданий госпожи де Турвель заключается в невыносимости для нее мысли, что она изменяет своим принципам, самой себе. «Падение» героини еще не влечет за собой ее морального распада.

Отдаваясь возлюбленному, она находит новую внутреннюю цельность – на этот раз уже не в предписаниях религии и семейного долга, а в самой любви, в том пафосе самопожертвования, который та несет с собой. Катастрофа разражается лишь тогда, когда Вальмон растаптывает это чувство, когда выясняется, что оно порождено иллюзиями.

Об умении Шодерло де Лакло, подобно аббату Прево, создавать характеры сложные и многоплановые, воспроизводить душевную жизнь персонажей в ее диалектике, отражающей жизненные противоречия, ярко свидетельствует и образ Вальмона<…>. Этот аристократ-соблазнитель не похож на тех «исчадий ада», тех мелодраматических злодеев, какими, как правило, молодые распутные дворяне выступают в произведениях писателей-сентименталистов (образ Ловласа в этом отношении представляет собой некоторое исключение: в нем уже немало отдельных реалистических черт). Подобно мольеровскому Дон-Жуану, Вальмон сочетает душевную опустошенность с теми внешне блестящими качествами, которые предоставляла человеку аристократическая цивилизация. Более того, он смел и благороден, когда речь заходит о том, что некогда составляло истинное призвание его сословия, а именно о воинском поединке.

Внутренний мир Вальмона не однолинеен. И отнюдь не просты взаимоотношения виконта и маркизы. Эти два человека, бывшие любовники, затем разошедшиеся, но оставшиеся сообщниками, испытывают непреодолимое влечение друг к другу – и одновременно ревность, антипатию, вражду. Затаенный эмоциональный подтекст присущ и истории соблазнения Вальмоном госпожи де Турвель. Из отдельных штрихов можно заключить, что в глубине души виконта зреет настоящее сильное чувство к своей жертве. Однако Вальмон подавляет это чувство, опасаясь насмешек света и поддаваясь искусным наущениям своего злого гения – маркизы. И в этих эпизодах мы вновь имеем дело с тем отмеченным печатью диалектики подходом к изображению взаимосвязей между личностью и средой, который отличает Лакло. В душе Вальмона живут стремления, которые временами вступают в противоречие с влиянием окружающей среды. Но у тщеславного и не одаренного сильной волей аристократа эти порывы быстро гаснут. Когда же в заключении романа они вспыхивают с новой силой – уже поздно: госпожа де Турвель обречена на погибель.

<…>

Прево разрабатывал тип романа-биографии; Лакло же довел до совершенства жанр романа в письмах, ставший особенно популярным во второй половине XVIII века. У сентименталистов,

авторов романов в письмах, мы находим часто пространные рассуждения и не менее растянутые лирические излияния. Лакло выявил заложенную в этом жанре драматическую потенцию и реализовал ее. Он многое перенял от мастеров французского театра, и в первую очередь от такого выдающегося трагедийного писателя, как Расин. Удаче Лакло способствовало известное внутреннее сходство, которое жанр эпистолярного романа имеет с произведениями драматургии. В этом виде романа отсутствует текст от автора, в нем нет эпического повествования в подлинном смысле этого слова; это тоже изображение действительности в лицах. Герои здесь представлены не со стороны, а только изнутри – своей речью. В противоположность сентименталистам Лакло добивается сжатости изложения, сосредоточивая свое внимание на столкновении характеров, на динамике борьбы, отсекая все лишнее, все то, что не является необходимым для раскрытия внутреннего облика героев, для мотивировки их поступков. Наконец, сходство с театральным произведением усугубляется еще и следующим обстоятельством. Персонажи романа в письмах выступают перед читателем и друг перед другом не только такими, какие они есть на самом деле, а прежде всего такими, какими они хотят казаться. Вальмон же и маркиза де Мертей особенно склонны к игре, маскировке и перевоплощению.

Композиция «Опасных связей» взвешена вплоть до мельчайших подробностей. Строжайшим образом согласованы между собой, например, даты написания отдельных писем, и вместе с тем очень точно выверено соотношение между хронологической последовательностью их отправки и порядком их расположения в романе. Писатель строит композицию романа так, чтобы параллельно и равномерно развивать все три основные сюжетные линии (Вальмон – маркиза, Вальмон – госпожа де Турвель, история соблазнения Сесили). При этом он умело нагнетает драматическое напряжение, используя эффекты контраста и неожиданности. Так, письмо 124, написанное госпожой де Турвель, дышит уверенностью в том, что ей суждено наконец обрести душевный покой. Следующее же письмо начинается триумфальным возгласом Вальмона, сообщающего маркизе о своей победе. Начало «Опасных связей» несколько тягуче. Экспозиция романа в письмах всегда сопряжена с трудностями и поэтому оказывается невольно замедленной. Однако затем, по мере того как обрисовываются конфликты, действие романа развивается все более стремительно, достигая своей кульминации в конце книги.

Автор «Опасных связей» – тонкий стилист. В романе в письмах умение индивидуализировать стиль персонажей играет

особенно важную роль, служит основным, решающим средством характеристики героев. Лакло стремится придать их письмам некоторое общее стилистическое единство. Ведь все они по своему внешнему положению ровня, люди одного светского круга. И пишут они поэтому языком, в котором есть много общего, – это литературная речь, распространенная в светском обществе Франции середины XVIII века. Язык этот еще несет на себе отпечаток классицистических идеалов, и роль общеобязательных канонов сказывается в нем, естественно, ощутимее, чем, например, в середине XIX века. Однако на этом как бы нейтральном фоне вырисовываются отдельные индивидуальные стилистические оттенки. Это разнообразие еще увеличивается из-за того, что Вальмон и маркиза де Мертей, по причине двойной и даже тройной игры, которую они ведут, пишут разными стилями, в зависимости от того, к кому они обращаются. Как отличаются, например, патетические послания, которые Вальмон направляет госпоже де Турвель (они изобилуют стилистическими приемами, распространенными в литературе сентиментализма), от тех цинично откровенных, пронизанных иронией, но одновременно и очень точных по выражению мысли и лишенных каких-либо словесных прикрас писем, которые он шлет маркизе. А с каким мастерством сделаны письма, которые Сесиль пишет под диктовку Вальмона! В них сквозь имитацию той наивно угловатой манеры, которая отличает письма девушки, как бы невольно просвечивают развязность и свобода выражения, характеризующие виконта.

Стилистические нюансы дают возможность Лакло обрисовать и душевную эволюцию героя. Переписку юного кавалера Дансени, до тех пор пока он живет в иллюзорном мире рыцарски-куртуазных идеалов, отличает изобилие выспренних, несколько искусственных оборотов. Столкнувшись с жизненной правдой и душевно возмужав, Дансени, сохраняя изысканность светского слога, начинает излагать свои мысли проще и энергичнее.

В характеристике второстепенных персонажей «Опасных связей» необычное для того времени умение Лакло придавать речи индивидуальные очертания выявляется особенно ярко. Разве можно, например, смешать несколько архаическую, старомодную и вместе с тем согретую человеческим теплом манеру письма, отличающую престарелую госпожу де Розмонд, и гораздо более шаблонный, стереотипный и безликий слог ее подруги – недалекой и заурядной светской дамы госпожи де Воланж? С чисто комедийным блеском, но в последовательно реалистическом ключе (без тех элементов буффонады, которыми окрашена, скажем, языковая характеристика персонажей-слуг у

Мариво-комедиографа) сделан миниатюрный, но выразительный стилистический портрет егеря Азолана, старательно, но неуклюже подражавшего языку господ.

От традиции классицистической моралистики воспринял Лакло пристрастие к чеканным афоризмам. На страницах «Опасных связей» рассыпано немало тонких, психологических наблюдений, которым придана отточенная форма сентенций («Настоящий способ побеждать сомнения – это постараться сделать так, чтобы тем, у кого они имеются, больше нечего было терять», «Вот каковы люди! Равно бессовестные по своим намерениям, они называют честностью слабость, которую проявляют в их осуществлении», «Поверьте мне, виконт, редко приобретаешь те качества, без которых можешь обойтись» и т. д.).

(*Виппер Ю. Б.* Два шедевра французской прозы XVIII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). М.: Художественная литература, 1990. С. 240–242, 252–260)

Примечания составителя

[1] Фронда – серия антиправительственных смут во Франции в 1648–1653 гг., завершившаяся поражением оппозиции и установлением неограниченной монархии Людовика XIV.

[2] Шарль Бодлер (1821–1867) – французский поэт и критик, автор поэтического сборника «Цветы зла» (1857). В конце жизни Бодлер задумал написать предисловие к «Опасным связям» Лакло. Замысел не был осуществлен, но сохранились критические замечания к роману, впервые опубликованы в кн.: *De l'Éducation des femmes* par Choderlos de Laclos… / avec une introduction et des documents par É. Champion, suivis de notes inédites de Ch. Baudelaire. Paris, 1903.

Вопросы и задания

1. Как, по мнению автора статьи, в романе «Опасные связи» эволюционирует образ безнравственного дворянина, восходящий к Дон Жуану Мольера?

2. Охарактеризуйте точку зрения Лакло на взаимоотношения между человеком и средой.

3. В чем выражаются руссоистские тенденции в романе Лакло?

4. Изложите точку зрения автора статьи на то, как в романе «Опасные связи» реализуется потенциал драматургических жанров.

5. Какие выводы о характере героев можно сделать на основании стилистических особенностей их писем?

Пьер-Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799)

Предтекстовое задание

Прочитайте отрывки из исследования Ф. Гранделя о Бомарше, обратив особое внимание на то, как автор связывает личностные характеристики писателя с основной проблематикой его творчества.

Ф. Грандель
Бомарше

VIII. «Севильский цирюльник»

<…>

Прежде чем увидеть свет, эта пьеса [«Севильский цирюльник»] мелькала уже не раз. Считается, что сначала она имела форму парада, затем, как известно, превратилась в комическую оперу, отвергнутую Итальянским театром, наконец приобрела свой теперешний вид, иными словами, стала комедией, которая – о неописуемая радость! – пережила по меньшей мере три этапа. Первый вариант комедии, в четырех действиях, одобренный цензурой, в данном случае Мареном[1], должен был пойти 12 февраля 1774 года на сцене «Комеди Франсэз»[2], в ту пору игравшей в Тюильри; однако 11 февраля «Цирюльник» был запрещен, поскольку накануне Бомарше выпустил свой «Четвертый мемуар», и разразился громкий скандал. Второй вариант, в пяти действиях, был сыгран всего один раз – 23 февраля 1775 года – и провалился. Но «Цирюльник» не позволил положить себя на лопатки и два дня спустя, после авторской переработки, прошел с триумфальным успехом в своем окончательном виде. От одной рукописи к другой текст значительно меняется. Изучение и сравнение вариантов, анализ купюр потребовали бы по меньшей мере сотни страниц. Эта, без сомнения, увлекательнейшая работа была уже проделана целой когортой специалистов <…>.

Итак, провалившись в пятницу, в воскресенье «Цирюльник» одержал победу: «На премьере комедия была освистана, на втором спектакле имела невероятный успех», – рассказывала госпожа Дюдеффан[3]. Всякий, кто хоть немного знаком с театром, представляет себе, чего стоило добиться такого чуда! Но, как

говорит Фигаро графу Альмавиве: «Чем труднее добиться успеха, ваше сиятельство, тем решительнее надо приниматься за дело»[4]. Тут мало было самому разбиться в лепешку, пришлось заставить актеров разучить новые роли, а рабочих сцены – сделать необходимые изменения в декорациях. Бомарше, который всегда умел добиться невозможного, тут превзошел самого себя. Не будем заблуждаться, этот внешне легкий, почти непринужденный триумф был, как обычно, плодом напряженного труда.

В своем теперешнем виде – другого мы рассматривать не будем, поскольку спуск, изобретенный в двадцать лет, интересует нас лишь в его финальном совершенстве, – «Цирюльник» представляется простейшей из комедий. Сам автор так изложил вкратце ее канву: «Влюбленный старик собирается завтра жениться на своей воспитаннице; юный ее поклонник, как более ловкий, опережает его и в тот же день сочетается с нею законным браком под самым носом опекуна, у него же в доме». По этой схеме, древнейшей на свете и не единожды проверенной, только во Франции уже были поставлены, пропеты, разыграны тысячи фарсов, всевозможных пьес и пантомим. Некоторые из них известны Бомарше, к примеру «Тщетная предосторожность» Скаррона; он этого даже не скрывал, коль скоро назвал свою комедию «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность». А также – «Школа жен». Но и у Скаррона и у Мольера были в свою очередь предшественники, итальянские или испанские источники, это всем известно, и никого не смущает. Схема – в общей сокровищнице и в самой жизни, бери кто хочет. Вот ее и используют как хотят, точнее – как могут: театр всегда творится наново. Бомарше показал себя в «Цирюльнике» человеком смелым. До него никто, даже Мольер, не был так непринужденно динамичен. Опыт парадов, пристрастие к каламбурам, двусмысленностям, словесной игре (склонность, присущая многим крупным писателям, – Бальзак, например, это обожал) позволили ему с блеском жонглировать словами, всячески переиначивать их, не страшась разрушения речи, вплоть до бессмыслицы. Подобно Мольеру, он употреблял повторы, даже злоупотреблял ими, опьяняясь этой преизбыточностью. Что до механизма интриги, то она в «Цирюльнике» точна, как часы. Все тщательно выверено, подготовлено, сцеплено до невероятия. Мы находимся в «царстве путаницы», а отнюдь не в реальном мире. Бартоло, когда нужно автору, дальнозорок, когда нужно – близорук, то остер на ухо, то глуховат. Он не узнает Альмавиву, сменившего лишь костюм, но замечает письмо, кончик которого выглядывает из корсажа Розины, или чернильное пятнышко у нее на пальце; в одной и той же сцене он просит графа: «Говорите

громче, я плохо слышу на одно ухо» и «неужели нельзя говорить тише?». Бомарше не просто с необыкновенным хитроумием обосновывает эти противоречия, он использует их, чтобы насмешить. В третьем действии на протяжении пяти картин, неподражаемых по забавности, слаженных как балет, граф, Розина и Фигаро пытаются удалить Бартоло на время, необходимое, чтобы Альмавива успел сообщить девушке нечто чрезвычайно важное. Когда же опекун наконец выходит, Бомарше с чертовской ловкостью умудряется сделать так, что, вопреки всякой логике, графу не удается переговорить с Розиной, и благодаря этому действие вновь закручивается. Обвели вокруг пальца не Бартоло, а зрителя, но он от этого в восторге.

Надо сказать, что Бомарше поистине вдохнул новую жизнь в персонажей традиционной комедии. Я сейчас имею в виду не Начеку, который вечно дремлет, и не Весну, который дряхл, но Базиля и, главное, Бартоло. Этот буржуа-ретроград, отнюдь не скрывающий своего отвращения к новому веку – «Что он дал нам такого, за что мы могли бы его восхвалять? Всякие глупости: вольномыслие, всемирное тяготение, электричество, веротерпимость, оспопрививание, хину, энциклопедию и мещанские драмы…» – вовсе не дурак. Хитрый, подозрительный, проницательный психолог, он опасный противник для Альмавивы, Розины и Фигаро. Ум позволяет ему раскусить все их уловки и тем самым сообщает комедии напряжение. Если Альмавива не подымается до Дон Жуана, с которым у него много общего, то Бартоло куда сообразительней и достоверней Арнольфа. Кроме того – и это также представляется мне новым – он не теряет достоинства, потерпев неудачу; Бартоло реабилитирует обманутых стариков.

Однако ни живость стиля, ни блестящая композиция, ни новое в характере Бартоло еще не объясняют магии «Цирюльника». Не будь в ней Фигаро, кто воспринял бы сегодня эту пьесу? И дело не в том, что именно Фигаро обеспечивает развитие сюжета. Это верно, не спорю, но неповторимость, особое звучание и, повторяю, магию, как это ни парадоксально, придают пьесе именно те его речи, которые не имеют прямого отношения к интриге. Попробуйте, забавы ради, вырезать длинные реплики Фигаро, самые знаменитые, и вы увидите, что ни композиция, ни развитие сюжета в «Цирюльнике» от этого не пострадают, даже напротив, но зато от гениальной комедии не остается ничего. Как мы увидим в дальнейшем, совершенно бесполезен для хода комедии и важнейший великолепный монолог Фигаро в «Женитьбе», он только угрожающе замедляет действие и отвлекает внимание зрителя. Но чем была бы «Женитьба» без

этого монолога? Появление Фигаро – решающий поворот в истории нашей драматургии. Вместе с ним на сцену выходит, чтобы отныне не покидать ее, авторское «я». В «Опытах» или «Исповеди» автор выражает себя прямо в своих размышлениях или признаниях; в «Цирюльнике» и «Женитьбе» он проникает в произведение как взломщик, его непривычное присутствие нарушает правила игры и путает карты. Однако интерес зрителя приобретает иное направление – его неудержимо влечет к себе этот незнакомец; сам того не ведая, зритель только им и занят. На сцене существуют два Фигаро, цирюльник и Бомарше, как на страницах «В поисках утраченного времени» – рассказчик и Пруст[5]. В 1775 году подобное вторжение творца в пьесу, его появление среди персонажей было скандальным, но время уже созрело для этого скандала. Эпоха была к нему подготовлена «Мемуарами для ознакомления». После головокружительного успеха этих четырех текстов Бомарше понял, что самый интересный из его сюжетов – он сам. Театральный или романический вымысел для писателя только повод, чтобы выразить, обнажить себя, перейти к признаниям. Начиная с Бомарше, писатели, как всем известно, охотно сбрасывают маску, драматурги, однако, реже других; очевидно, для этого удобнее роман, ставший излюбленным жанром XIX и XX веков. <…>

Во французской драматургии, где слуги всегда играют важную роль, есть три лакея, которые протестуют всерьез: Сганарель, Фигаро и Рюи Блаз[6]. Сганареля, как мне кажется, ошибочно считают только смешным. Суеверие отнюдь не единственная черта его характера. Суждения Сганареля о Дон Жуане нередко справедливы, а подчас и язвительны. Но он никогда не осмеливается атаковать своего господина прямо: «Будь у меня такой господин, я сказал бы ему напрямик, глядя в лицо… Вы что же думаете, если вы дворянин, если у вас белокурый отлично завитый парик, шляпа с перьями, костюм, шитый золотом, да ленты огненного цвета (это я не вам говорю, а тому господину), то вы, сказал бы я, уж и умнее всех, все вам дозволено и никто не смеет сказать вам правду в глаза?»

Слова Сганареля – обвинительный акт против вольнодумца, но на общество он отнюдь не посягает, он, напротив, консерватор. К тому же Сганарель говорит вовсе не от лица Мольера, который стоит, скорее, на стороне Дон-Жуана. Рюи Блаз очертя голову восстает против всех устоев, однако он в еще меньшей степени, чем Сганарель, второе «я» автора – он всего лишь пешка на шахматной доске драмы, ну, скажем, – рыцарь справедливости, Зорро – благородный герой без страха и упрека, иными словами – никто. Остается Фигаро – между малодушным Сганарелем и

бесплотным Рюи Блазом. Если он еще и обращается к своему господину, называя его ваше сиятельство или монсеньор, то лишь потому, что так принято, в остальном же никакой дистанции не соблюдает и подходит вплотную, чтобы нанести точный и сильный удар:

«Г р а ф. …Помнится, когда ты служил у меня, ты был изрядным сорванцом…

Ф и г а р о. Ах, боже мой, ваше сиятельство, у бедняков не должно быть ни единого недостатка – это общее мнение!

Г р а ф. Шалопаем, сумасбродом…

Ф и г а р о. Ежели принять в рассуждение все добродетели, которых требуют от слуги, то много ли, ваше сиятельство, найдется господ, достойных быть слугами?»

Не очень-то это любезно по отношению к Альмавиве, и того меньше – по отношению к публике «Комеди Франсэз», среди которой, если мои сведения правильны, слуги в ту пору встречались не часто.

«На мне лакейский фрак, у вас – душа лакея», – скажет позднее Рюи Блаз. Когда Виктор Гюго писал эту реплику, он не рисковал ничем, разве что – обидеть челядь: дон Саллюстий в зале не присутствовал. Продолжим сравнение, точнее, сопоставление. Виктор Гюго в своей пьесе, в сущности, общества не задевает. Подобно буржуазной даме-благотворительнице, с большей, впрочем, не спорю, самоуверенностью он склонен прослезиться, пожалев бедняков, бедных матросов и бедных сироток. Нищета причиняет ему боль, но если она и кажется ему невыносимой, то остается все-таки чуждой. Гюго только наносит визит беднякам, поэтому в девяти случаях из десяти он облачен в траур и мрачен ликом. Бомарше же смеется над невзгодами, ему к ним не привыкать. Он спешит посмеяться, потому что боится, как бы не пришлось заплакать. Посмеяться и куснуть.

«Г р а ф. Зато я тебя не узнаю. Ты так растолстел, раздобрел…

Ф и г а р о. Ничего не поделаешь, ваше сиятельство, – нужда».

Как хлыстом огрел. Эту реплику обычно толкуют совсем неправильно. Альмавива тоже рассуждает как дама-благотворительница – раз бедняк, значит, должен быть тощ!

Но в тех коротких цитатах, которые я привел, говорит пока персонаж – Бомарше еще не оттеснил Фигаро. По-настоящему он появляется на сцене только со словами о «республике литераторов», минут через пять после поднятия занавеса. До сих пор он лишь намекал, подмигивал зрителям партера, но вдруг внезапный поворот – Фигаро уступает свое слово автору:

«Г р а ф. …Но ты мне так и не сказал, что побудило тебя

расстаться с Мадридом.

Ф и г а р о. Мой ангел-хранитель, ваше сиятельство: я счастлив, что свиделся с прежним моим господином. В Мадриде я убедился, что республика литераторов – это республика волков, всегда готовых перегрызть друг другу горло, и что, заслужив всеобщее презрение смехотворным своим неистовством, все букашки, мошки, комары, москиты, критики, завистники, борзописцы, книготорговцы, цензоры, все, что присасывается к коже несчастных литераторов, – все это раздирает их на части и вытягивает из них последние соки. Мне опротивело сочинительство, я надоел самому себе, все окружающие мне опостылели, я запутался в долгах, а в карманах у меня гулял ветер. Наконец, рассудив, что ощутительный доход от бритвы лучше суетной славы пера, я оставил Мадрид. Котомку за плечи, и вот, как заправский философ, стал я обходить обе Кастилии, Ламанчу, Эстремадуру, Сьерра-Морену, Андалусию; в одном городе меня встречали радушно, в другом сажали в тюрьму, я же ко всему относился спокойно. Одни меня хвалили, другие шельмовали, я радовался хорошей погоде, не сетовал на дурную, издевался над глупцами, не клонил головы перед злыми, смеялся над своей бедностью, брил всех подряд и в конце концов поселился в Севилье, а теперь я снова готов к услугам вашего сиятельства – приказывайте все, что вам заблагорассудится».

Удивительный лакей, странный цирюльник, вы не находите? Значит, Фигаро – писатель. Допустим! Ну а что же это за насекомые? О каких борзописцах идет речь? Марен? Бакюлар? Бертран? Вы не ошиблись. А книготорговцы? Бедный Леже! «Я запутался в долгах», гляди-ка! Зрители 1775 года тотчас смекнули, о ком речь. С этой минуты они прислушиваются уже не к Фигаро, они внимают Бомарше. «В одном городе меня встречали радушно, в другом сажали в тюрьму, я же ко всему относился спокойно» – публика без труда следует запутешествием из Лондона в Вену. И чтобы уж не осталось никаких сомнений, короткое замечание: «Одни меня хвалили, другие *шельмовали*». Да, шельмовали. Бомарше вписал эти несколько слов, весьма многозначительных, всего за несколько дней до премьеры. Иначе цензоры, как легко себе представить, вцепились бы в них! Тирада заканчивается, как вы заметили, сообщением, что Фигаро вернулся в Севилью (Бомарше вернулся в Париж) и снова готов к услугам его светлости. Кого же? Альмавивы или Людовика XVI? Альмавивы и Людовика XVI.

Самое поразительное, что сегодняшний зритель, вовсе не воспринимающий конкретных намеков, ибо ему неизвестно даже само имя Марена и он ведать не ведает о шельмовании, к

которому приговорил Бомарше парламент, тем не менее увлеченно слушает этот монолог, несмотря на отсутствие ключа к нему и на то, что тирада Фигаро, как я уже сказал, замедляет действие.

Мы имеем здесь дело с феноменом, логически необъяснимым и, как мы увидим, еще более впечатляющим в монологе «Женитьбы», где Бомарше на протяжении десяти или пятнадцати минут иносказательно, зашифрованно, если можно так выразиться, повествует о собственной жизни. Тогдашняя публика с легко понятной радостью подхватывала малейший намек Фигаро. Но кто, кроме нескольких специалистов, способен в наши дни расшифровать монолог? Можно, конечно, понимать его по-иному – на первом уровне, если воспользоваться сегодняшней терминологией. Однако в таком случае интерес должен был бы ослабевать, тем более что «личные» пассажи нередко пространнее прочих, а в этом монологе просто даже нескончаемы и не имеют решительно никакого отношения к действию. А между тем именно к этим тирадам публика и сегодня прислушивается с наибольшим вниманием и с явным удовольствием. <…>

<…>

XV. «Женитьба Фигаро»

<…>

«Женитьба Фигаро» остается блистательным шедевром, и современные зрители могут воспринимать ее на самых разных уровнях. Но во всех случаях они будут смеяться, и это главное. Однако, рассказывая жизнь человека, который был не только автором веселой пьесы, мы должны идти за ним по пятам, не пропуская ни одного его шага. И еще: разве не удивительно и не знаменательно, что у Бомарше достало таланта вложить в одну комедию в сто раз больше идей, чем Брехту[7] во все свое творчество? Разве комедия не есть способ выражения мыслей, присущий французам? Разве Мольер не говорит людям больше, нежели Корнель и даже Расин, коль скоро речь идет не только о том, чтобы анатомировать страсти? И кого сегодня Наполеон запер бы в Бисетре[8]? Увы, боюсь, что никого.

Я не осмелюсь напоминать вам содержание «Женитьбы» <…>. Кто его не знает? Несмотря на то, что в наше время эту пьесу играют сравнительно редко, возможно, из-за ее длины, возможно, потому, что, как отмечает Жан Фабр в своей «Истории литературы», власти делают вид, что презирают «Женитьбу Фигаро», чтобы не быть вынужденными ее запрещать, – она у всех

сохранилась в памяти. Впрочем, любопытно, что некоторые выдающиеся творения известны людям, даже если они их не читали и не видели. Не являются ли они уже частью нашего коллективного подсознания? Существуют магические темы, Дон Жуан, например, которые преимущественно вдохновляют музыкантов. Бомарше написал только две комедии, и обе – шедевры. Ни Россини, ни Моцарт на этот счет не ошибались.

Сегодня Фигаро принадлежит и литературе и музыке. Таким он и сохранился в памяти народов. После всего этого мы тем не менее можем, прежде чем вновь открыть в Фигаро Бомарше, перечитать резюме пьесы, которое сделал сам автор:

«Самая что ни на есть забавная интрига. Испанский гранд влюблен в одну девушку и пытается ее соблазнить, между тем соединенные усилия девушки, того человека, за которого она собирается выйти замуж, и жены сеньора расстраивают замыслы этого властелина, которому его положение, состояние и расточительность, казалось, могли бы обеспечить полный успех. Вот и все, больше ничего там нет. Пьеса перед вами».

Вот и все, больше ничего там нет. Пьеса перед вами. Люди, близкие Бомарше, а вы тоже из их числа, поняли знак, который он нам подал. Нам надлежит отличить самую банальную из интриг – вот и все, больше ничего там нет – от пьесы, которая перед нами. Так откроем же глаза.

В своем издании «Женитьбы» Поль Гайар очень хорошо анализирует блестки, так щедро рассыпанные в этой комедии, каждая из которых сверкает на свой манер, и кажется, любой из них было бы достаточно, чтобы обеспечить успех пьесы. Гений Бомарше сделал возможным соединить совершенно разные жанры и – почему же не воспользоваться словом, которое нам предлагается? – сочетать приемы и стили, которые кажутся несочетаемыми:

«Итак: комедия интриги, не менее ослепительная, чем самые ослепительные комедии Фейдо[9]; вокальные номера, как, например, сцена суда в третьем акте; картина нравов, в которой оживают двадцать пять лет истории; красивая любовная история, временами почти трагическая; исследование пяти характеров и набросок еще нескольких; наконец, оставшаяся живой и в наши дни социальная сатира, равной которой мы никогда больше не видели на нашей сцене».

Однако перечисление это не исчерпывает нашей темы, в нем не хватает главного, а именно образа Фигаро. Или, если угодно, Бомарше. Ведь «Женитьба» тоже, и даже в первую очередь, произведение автобиографическое. В «Женитьбе» Бомарше обнажает себя, определяет свою сущность и раскрывает свои

карты. Чтобы это понять, достаточно взять пьесу и прочесть вне контекста реплики Фигаро. Тогда вдруг все становится ясным. Перед нами Бомарше.

Хотите доказательств? Вот несколько знаменательных примеров:

«Ф и г а р о (*один, обращаясь к графу Альмавиве*). Так вот как, ваше сиятельство, драгоценный мой граф! Вам, оказывается… палец в рот не клади! Я-то терялся в догадках, почему это он не успел назначить меня домоправителем, как уже берет с собой в посольство и определяет на место курьера! Стало быть, ваше сиятельство, три назначения сразу: вы – посланник, я – дипломатический мальчишка на побегушках, Сюзон – штатная дама сердца, карманная посланница, и – в добрый час, курьер! Я поскачу в одну сторону, а вы в другую, прямо к моей дражайшей половине! Я, запыленный, изнемогающий от усталости, буду трудиться во славу вашего семейства, а вы тем временем будете способствовать прибавлению моего! Какое трогательное единение! Но только, ваше сиятельство, вы слишком много на себя берете. Заниматься в Лондоне делами, которые вам поручил ваш повелитель, и одновременно делать дело за вашего слугу, представлять при иностранном дворе и короля и меня сразу – это уж чересчур, право чересчур…

С ю з а н н а. Уж по части интриг на него смело можно положиться.

Ф и г а р о. Две, три, четыре интриги зараз, и пусть они сплетаются и переплетаются. Я рожден быть царедворцем. <…>

…… Г р а ф. Прежде ты говорил мне все.

Ф и г а р о. Я и теперь ничего от вас не таю.

Г р а ф. Сколько тебе заплатила графиня за участие в этом прелестном заговоре?

Ф и г а р о. А сколько мне заплатили вы за то, что я вырвал ее из рук доктора? Право, ваше сиятельство, не стоит оскорблять преданного вам человека, а то как бы из него не вышло дурного слуги.

Г р а ф. Почему во всех твоих действиях всегда есть что-то подозрительное?

Ф и г а р о. Потому, что когда хотят во что бы то ни стало найти вину, то подозрительным становится решительно все.

Г р а ф. У тебя прескверная репутация!

Ф и г а р о. А если я лучше своей репутации? Многие ли вельможи могут сказать о себе то же самое?

Г р а ф. Сто раз ты на моих глазах добивался благосостояния и никогда не шел к нему прямо.

Ф и г а р о. Ничего не поделаешь, слишком много

соискателей: каждому хочется добежать первому, все теснятся, толкаются, оттирают, опрокидывают друг друга, – кто половчей, тот свое возьмет, остальных передавят. Словом, с меня довольно, я отступаюсь.

Г р а ф. От благосостояния? (*В сторону.*) Это новость.

<…>

Г р а ф (*с усмешкой*). Суд не считается ни с чем, кроме закона.

Ф и г а р о. Снисходительного к сильным, неумолимого к слабым.

……

Ф и г а р о. В самом деле, как это глупо! Существование мира измеряется уже тысячелетиями, и чтобы я стал отравлять себе какие-нибудь жалкие тридцать лет, которые мне случайно удалось выловить в океане времени и которых назад не вернуть, чтобы я стал отравлять их себе попытками доискаться, кому я ими обязан! Нет уж, пусть такие вопросы волнуют кого-нибудь другого. Убивать жизнь на подобную чепуху – это все равно что сунуть голову в хомут и превратиться в одну из тех несчастных лошадей, которые тянут лямку по реке против течения и не отдыхают, даже когда останавливаются, тянут ее все время, даже стоя на месте».

Так, в течение четырех первых актов «Женитьбы», участвуя самым прямым образом в действии, Фигаро время от времени позволяет себе отступления. Он обращается к своим партнерам, а Бомарше – к своим: граф на сцене, Людовик XVI, или то, что он представляет, – в жизни. Но эти острые реплики, которые до дрожи пронзали всех Альмавив, присутствовавших на премьере, доставляя им странную радость, были всего лишь бандерильями по сравнению с последующим большим монологом. В самом деле, вдруг в пятом действии Фигаро, стоя один в темноте, произнесет самую невероятную тираду, которая когда-либо звучала во французском театре. С точки зрения драматургии это было весьма рискованным шагом. Впервые в комедии персонаж говорит в течение нескольких минут! И что за персонаж? Слуга! И о чем он говорит? О том, как развивается его интрига? Нет. Он говорит об обществе, о мире, о самом себе. О Кароне-сыне, ставшем Бомарше. Уколами первых актов лишь длительно готовилось неожиданное нападение финала. Но кто из сидящих в зале мог вообразить такую дерзость? Такой грубый перелом? «Решайтесь», – сказал ему перед смертью принц де Конти. Из жестоко-сладостного удовольствия первых актов вдруг возник удар грома в пятом. Монолог, нелепый с точки зрения драматургического построения, промах композиции, который приличный писатель не свершил бы никогда, короче, это та

дурацкая ошибка, которая и делает шедевр. Ни один биограф никогда не сможет столько сказать о Бомарше, сколько сказал Фигаро, «один расхаживая впотьмах». И я, построивший всю мою книгу на этом божественном третьем явлении пятого акта, был бы безумцем, если бы не привел его целиком.

«Явление третье *Ф и г а р о один, в самом мрачном расположении духа, расхаживает впотьмах.*

Ф и г а р о. О, женщина! Женщина! Женщина! Создание слабое и коварное! Ни одно живое существо не может идти наперекор своему инстинкту, неужели же твой инстинкт велит тебе обманывать?.. Отказаться наотрез, когда я сам ее об этом молил в присутствии графини, а затем во время церемонии, давая обет верности… Он посмеивался, когда читал, злодей, а я-то, как дурачок… Нет, ваше сиятельство, вы ее не получите… вы ее не получите. Думаете, что если вы – сильный мира сего, так уж, значит, и разумом тоже сильны?.. Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности – от всего этого немудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего. Вообще же говоря, вы человек довольно-таки заурядный. Это не то, что я, черт побери! Я находился в толпе людей темного происхождения, и ради одного только пропитания мне пришлось выказать такую осведомленность и такую находчивость, каких в течение века не потребовалось для управления Испанией. А вы еще хотите со мной тягаться… Кто-то идет… Это она… Нет, мне послышалось. Темно, хоть глаз выколи, а я вот тут исполняй дурацкую обязанность мужа, хоть я и муж-то всего только наполовину! (*Садится на скамью.*) Какая у меня, однако, необыкновенная судьба! Неизвестно чей сын, украденный разбойниками, воспитанный в их понятиях, я вдруг почувствовал к ним отвращение и решил идти честным путем, и всюду меня оттесняли! Я изучил химию, фармацевтику, хирургию, и, несмотря на покровительство вельможи, мне с трудом удалось получить место ветеринара. В конце концов мне надоело мучить больных животных, и я увлекся занятием противоположным: очертя голову устремился к театру. Лучше бы уж я повесил себе камень на шею. Я состряпал комедию из гаремной жизни. Я полагал, что, будучи драматургом испанским, я без зазрения совести могу нападать на Магомета.

В ту же секунду некий посланник… черт его знает чей… приносит жалобу, что я в своих стихах оскорбляю блистательную Порту[10], Персию, часть Индии, весь Египет, а также королевства:

Барку[11], Триполи, Тунис, Алжир и Марокко. И вот мою комедию сожгли в угоду магометанским владыкам, ни один из которых, я уверен, не умеет читать, и которые, избивая нас до полусмерти, обыкновенно приговаривают: «Вот вам, христианские собаки!» Ум невозможно унизить, так ему отмщают тем, что гонят его. Я пал духом, развязка была близка: мне так и чудилась гнусная рожа судебного пристава с неизменным пером за ухом. Трепеща, я собираю всю свою решимость. Тут начались споры о происхождении богатств, а так как для того, чтобы рассуждать о предмете, вовсе не обязательно быть его обладателем, то я, без гроша в кармане, стал писать о ценности денег и о том, какой доход они приносят. Вскоре после этого, сидя в повозке, я увидел, как за мной опустился подъемный мост тюремного замка, а затем, у входа в этот замок, меня оставили надежда и свобода. (*Встает.*) Как бы мне хотелось, чтобы когда-нибудь в моих руках очутился один из этих временщиков, которые так легко подписывают самые беспощадные приговоры, – очутился тогда, когда грозная опала поубавит в нем спеси! Я бы ему сказал… что глупости, проникающие в печать, приобретают силу лишь там, где их распространение затруднено, что где нет свободы критики, там никакая похвала не может быть приятна и что только мелкие людишки боятся мелких статеек. (*Снова садится.*) Когда им надоело кормить неизвестного нахлебника, меня отпустили на все четыре стороны, а так как есть хочется не только в тюрьме, но и на воле, я опять заострил перо и давай расспрашивать всех и каждого, что в настоящую минуту волнует умы. Мне ответили, что, пока я пребывал на казенных хлебах, в Мадриде была введена свободная продажа любых изделий, вплоть до изделий печатных, и что я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, – обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров. Охваченный жаждой вкусить плоды столь отрадной свободы, я печатаю объявление о новом повременном издании и для пущей оригинальности придумываю ему такое название: Бесполезная газета. Что тут поднялось! На меня ополчился легион газетных щелкоперов, меня закрывают, и вот я опять без всякого дела. Я был на краю отчаяния, мне сосватали было одно местечко, но, к несчастью, я вполне к нему подходил. Требовался счетчик, и посему на это место взяли танцора. Оставалось идти воровать. Я пошел в банкометы. И вот тут-то, изволите ли видеть, со мной начинают носиться, и так называемые порядочные люди гостеприимно открывают передо

мной двери своих домов, удерживая, однако ж, в свою пользу три четверти барышей. Я мог бы отлично опериться, я уже начал понимать, что для того, чтобы нажить состояние, не нужно проходить курс наук, а нужно развить в себе ловкость рук. Но так как все вокруг меня хапали, а честности требовали от меня одного, то пришлось погибать вторично. На сей раз я вознамерился покинуть здешний мир, и двадцать футов воды уже готовы были отделить меня от него, когда некий добрый дух призвал меня к первоначальной моей деятельности. Я снова взял в руки бритвенный прибор и английский ремень и, предоставив дым тщеславия глупцам, которые только им и дышат, стыд бросив посреди дороги, как слишком большую обузу для пешехода, заделался бродячим цирюльником и зажил беспечною жизнью. В один прекрасный день в Севилью прибыл некий вельможа, он меня узнал, я его женил, и вот теперь, в благодарность за то, что я ему добыл жену, он вздумал перехватить мою! Завязывается интрига, подымается буря. Я на волосок от гибели, едва не женюсь на собственной матери, но в это самое время один за другим передо мной появляются мои родители. (*Встает; в сильном возбуждении.*) Заспорили: это вы, это он, это я, это ты. Нет, это не мы. Ну так кто же наконец? (*Снова садится.*) Вот необычайное стечение обстоятельств! Как все это произошло? Почему случилось именно это, а не что-нибудь другое? Кто обрушил все эти события на мою голову? Я вынужден был идти дорогой, на которую я вступил, сам того не зная, и с которой я сойду, сам того не желая, и я усыпал ее цветами настолько, насколько мне это позволяла моя веселость. Я говорю: моя веселость, а между тем в точности мне неизвестно, больше ли она моя, чем все остальное, и что такое, наконец, „я“, которому уделяется мною так много внимания: смесь не поддающихся определению частиц, жалкий несмышленыш, шаловливый зверек, молодой человек, жаждущий удовольствий, созданный для наслаждения, ради куска хлеба не брезгающий никаким ремеслом, сегодня господин, завтра слуга – в зависимости от прихоти судьбы, тщеславный из самолюбия, трудолюбивый по необходимости, но и ленивый… до самозабвения! В минуту опасности – оратор, когда хочется отдохнуть – поэт, при случае – музыкант, порой – безумно влюбленный. Я все видел, всем занимался, все испытал. Затем обман рассеялся, и, совершенно разуверившись… Разуверившись!.. Сюзон, Сюзон, Сюзон, как я из-за тебя страдаю! Я слышу шаги… Сюда идут. Сейчас все решится. (*Отходит к первой правой кулисе.*)»

Уточним, чтобы не ошибиться: Фигаро ушел не один.

Бомарше скрылся вместе с ним за кулисами. Осуществив свой замысел, он покидает политическую и литературную сцену. Конечно, мы увидим, как он с этого момента до самой своей смерти будет осуществлять столько затей, что они могли бы заполнить жизнь десятерых. Но отныне ему будет не хватать чего-то, что трудно определить словами, но что превращает свинец в золото. Высказав свою мысль, пророк превращается в обыкновенного прохожего, а поэт – лишь в собственную тень.

В пятьдесят два года Бомарше наконец кинул кости. Еще с той поры, когда он жил в предместье Сен-Дени, он вступал в бой со все более и более могущественными противниками и в конце концов всегда оказывался победителем благодаря таланту и терпению. Но эта победа, победа его зрелости, была плодом только и исключительно его мужества. На спектакль в «Комеди Франсэз» он поставил все, ничего не припрятав про запас. До того времени Бомарше отдавался не в полной мере каждому из своих жестоких боев. На шахматной доске у него всегда оставалось несколько важных фигур. Но чтобы объявить шах и мат королю, ему пришлось играть самим собой, не жульничая, не пряча в рукаве коней и слонов, принцев и министров. В день гражданской казни у него еще оставалось кое-что в запасе, история это подтвердила. Тогда короли еще могли быть его союзниками, и он этим умело пользовался. После того как упал занавес на премьере «Женитьбы Фигаро», Бомарше вновь оказался один. Истинный триумф всегда начало падения. С 1784 года его судьба изменяет свой ход.

Понимал ли он это? Не знаю. Я даже готов согласиться с Ван Тигемом[12], который считает Бомарше в известном смысле наивным человеком. И вместе с тем я склонен в это не верить. Конечно, он будет до самого конца своих дней с бросающейся в глаза неловкостью устраивать провокацию за провокацией, начиная с той, которую я назову «провокацией дворцом», подобно тому, что проделал Фуке[13] на сто лет раньше. Но разве желание бросать вызов судьбе не присуще всем великим людям? Головокружение от власти всегда приводит к поражению, головокружение от могущества – к крушению. Когда человек переступает некий порог, последним этапом на пути оказывается смерть. И тогда уже, как говорится, каждому свое.

Сто триумфальных спектаклей, которые были сыграны вопреки системе, вызвали у его почтенных коллег самое страшное ожесточение. Союз завидующей литературной братии и униженной власти был неизбежен. При режимах, которые часто, не разобравшись, именуют сильными, критика ненадолго остается чисто литературным явлением, она неизбежно

оборачивается полицейским доносом. Увы, существует всего лишь два типа писателей: те, которых заключают в тюрьму, и те, которые их туда отправляют. В очень организованных обществах тюрем, как правило, не хватает, их расширяют и превращают в концентрационные лагеря, в либеральных же обществах достаточно цензуры или попросту замалчивания, чтобы изолировать наиболее опасные умы. Я снова ломлюсь в открытую дверь, но на этот раз с удовольствием. Итак, Бомарше, находясь в явном конфликте с монархией, небывалым успехом «Женитьбы Фигаро» протрубил сбор всем своим врагам по перу, начиная с самого презренного среди них, г-на Сюара, штатного цензора, доносчика от литературы, который продал душу за академическое бессмертие. Короче, поскольку Сюар писал памфлет за памфлетом и бесконечные мемуары и анализы, разоблачающие «Женитьбу», все это с уловками старого кота – я злобно царапаю Бомарше, но начинаю умиленно мурлыкать, как только появляется король, – автор Фигаро имел слабость в конце концов ответить ему на свой лад, то есть весьма остро:

«Неужели Вы думаете, что, после того как я одолел львов и тигров, чтобы добиться постановки комедии, после моего успеха, Вам удастся принудить меня, словно какую-то голландскую служанку, хлопушкой бить по утрам гнусных ночных насекомых?»

Если публика, читая эти строки, тотчас же сообразила, кого Бомарше обозвал «гнусным ночным насекомым», то и в Версале, конечно, сообразили, кого он подразумевал под «львами и тиграми». Мироменил[14] и граф де Прованс[15] обиделись за «тигров», а Людовику XVI ничего не оставалось, как узнать себя во «львах», что он неукоснительно и сделал.

Однажды, когда Бомарше ужинал у своих друзей, в дверь раздался звонок. Его хотел видеть некий комиссар Шеню. Бомарше, который знал этого чиновника полиции, встал из-за стола и вышел к нему в прихожую. Никто из его друзей не обратил внимания на этот инцидент. Все привыкли, что в любой час дня и ночи кому-то вдруг надо немедленно увидеться с Бомарше. Гюден[16] – он тоже был на этом ужине – рассказывает: «Бомарше расцеловал всех нас и сказал, что вынужден немедленно уйти и, быть может, не придет ночевать; он попросил о нем не беспокоиться и заверил нас, что завтра сам даст о себе знать».

Так оно и случилось…

На следующий день весь Париж в полном недоумении узнал, что г-н де Бомарше арестован и отправлен в тюрьму Сен-Лазар, куда обычно сажали проституток и прелюбодеев, пойманных на месте преступления. В этой тюрьме, находившейся под

попечительством монашеской братии Сен-Венсан де Поль, отбывали наказание парижские, в большинстве своем несовершеннолетние, бродяги и воры. Пять или шесть прокаженных, с которыми обращались как со скотом, содействовали дурной репутации этого исправительного дома. Желая отомстить, лев повел себя как крыса. Обычно Людовик XVI, равно как и его предшественники, чтобы продемонстрировать свое всесилие, отправляли без суда и следствия тех, кого хотели примерно наказать, в тюрьму Венсенн или в Бастилию. Это были благородные места заточения. Засадить же Бомарше в Сен-Лазар значило дважды наказать и унизить его. В этом зловещем месте всех вновь прибывших милосердные монахи де Сен-Венсан встречали кнутом. Представьте себе счастье Сюара и иже с ним в то утро: Фигаро бьют кнутом!

Было ли это на самом деле? Скорее всего, нет. Палачи в монашеских рясах все же, наверное, не решились подвергнуть обычной экзекуции такого известного человека, арест которого мог оказаться и недоразумением. Но, увы, ошибки не было. Наведя справки, Гюден и его друзья получили подтверждение, что Людовик XVI собственноручно подписал ордер на арест г-на де Бомарше. В тот момент, когда короля охватило это не очень-то львиное чувство мести, он играл в карты и выразил свое торжество над Бомарше тем, что начертал приказ об аресте на семерке пик.

Когда Бомарше узнал причину своего ареста, он чрезвычайно разъярился. Ведь у него и в мыслях не было отождествлять своего жалкого монарха с царем зверей.

«Сравнивая те огромные трудности, – писал он, – которые мне пришлось одолеть, чтобы добиться постановки моей слабой комедии, с теми многочисленными нападками, которые после победы спектакля не могут не казаться ничтожными, я просто обозначил две крайние точки на шкале сравнений. Я с тем же успехом мог бы сказать: „После того как я в сражении победил гигантов, подыму ли я руку на пигмеев?“ или употребить любое другое образное выражение. Но даже если упорствовать во мнении, будто во Франции может найтись человек настолько безумный, что осмелится оскорбить короля в письме, не только подвластном цензуре, но и опубликованном в газете, то я должен задать вопрос: неужели я до сих пор давал хоть какой-нибудь повод считать меня сумасшедшим, чтобы решиться безо всяких к тому оснований выдвинуть против меня столь чудовищное обвинение?»

И Людовик XVI и Бомарше чувствовали себя в сфере интриг как рыбы в воде. Было совершенно ясно, что король не отправил

бы Бомарше в тюрьму Сен-Лазар только за то, что тот назвал его львом. Что же до автора «Женитьбы», то, написав все пять актов своей комедии, он множество раз «давал повод считать себя сумасшедшим». Но поскольку король избрал для мщения самый неудачный из всех поводов, Бомарше подхватил игру, чтобы вынудить короля отступить.

Когда принц де Нассау-Зиген узнал, что его друг впал в немилость, он свершил свой самый великий подвиг. Принц раздобыл 100 000 франков и отнес их на улицу Вьей дю Тампль брату Гюдена. «Возьмите на всякий случай, – сказал он кассиру Гордого Родриго, – может быть, возникнут какие-нибудь трудности». Гюден-младший наотрез отказался взять такую сумму денег, тогда принц засунул их ему за пазуху и убежал. Другой бы на его месте ограничился тем, что отнес арестанту несколько апельсинов, а замечательный Нассау-Зиген отдал ему то единственное, в чем всегда испытывал острый недостаток, – деньги. Наутро принцу все же вернули эти деньги. Тогда он, забыв о своей застенчивости, в гневе кинулся к королю и всерьез разбушевался в Версальском дворце. Людовик XVI был смущен таким наскоком и успокоил укротителя хищников. Лев снова стал агнцем. Он обещал принцу незамедлительно выпустить на свободу знаменитого узника.

Но дать такое обещание значило совсем забыть, какой у Бомарше характер. Уверенный в своей силе и в своем праве, Бомарше отказался принять августейшую милость и заявил, что останется в тюрьме Сен-Лазар со всем заточенным там сбродом. Короче говоря, он требовал настоящей сатисфакции. Слабый Людовик XVI тут же пошел в Каноссу[17]. Другими словами, он послал Калонна вести переговоры с грозным Бомарше. Договорились, что весь кабинет министров в полном составе отправится в «Комеди Франсэз» на очередное представление «Женитьбы Фигаро», чтобы торжественно продемонстрировать, с каким уважением король относится к его автору. Кроме того, было решено, что наследные принцы сыграют в маленьком театре Трианона в честь Бомарше и в его присутствии «Севильского цирюльника»! Ублаженный всем этим, Фигаро милостиво согласился расстаться со своей камерой и с товарищами по несчастью. На следующий день в «Комеди Франсэз» он из своей ложи с достоинством раскланивался, отвечая на единодушное признание правительства и на овации публики. Месяц спустя, сидя рядом с королем, он смотрел на сцену, где играли его «Севильского цирюльника», и испытывал при этом немалую радость. Пьесу какого другого автора когда-либо играли столь знатные актеры? Мария-Антуанетта исполняла роль Розины, а

Артуа, будущий Карл X, – Фигаро…

<…>

(*Грандель Ф.* Бомарше / пер. с фр. Л. Зониной, Л. Лунгиной; [вступ. ст. С. Козлова]. 2-е изд. М.: Книга, 1985. С. 188–193, 296–305 (Жизнь в искусстве))

Примечания составителя

[1] Франсуа-Луи Клод Марен (1721–1809) – литератор, издатель, журналист, королевский цензор.

[2] Комеди Франсез (Comédie Française) – старейший национальный театр Франции, основан в Париже в 1680 г. по указу короля Людовика XIV.

[3] Мари де Виши-Шамрон, маркиза дю Деффан (1697–1780) – хозяйка известного парижского салона, постоянными посетителями которого были Вольтер, Д'Аламбер, Бюффон и др. Вела обширную переписку с энциклопедистами.

[4] Все цитаты из трилогии Бомарше даются в переводе Н. Любимова по изд.: *Бомарше*. Драматические произведения. Мемуары. М., 1971.

[5] Марсель Пруст (1871–1922) – французский писатель, автор цикла романов «В поисках утраченного времени» (публиковался с 1913 по 1927 г.).

[6] Рюи Блаз – герой одноименной пьесы Виктора Гюго (1838).

[7] Бертольд Брехт (1898–1956) – немецкий драматург, создатель теории «эпического театра».

[8] Бисетр (Bicêtre) – известный госпиталь, при Людовике XIII служил приютом для инвалидов войны. Впоследствии был преобразован в дом призрения для бедных, больных, преступников, бездомных детей, сумасшедших. Долгое время использовался как тюрьма для приговоренных к смертной казни или осужденных на галеры преступников.

[9] Жорж Фейдо (1862–1921) – французский комедиограф, известен своими многочисленными водевилями.

[10] Порта – Оттоманская империя.

[11] Барка – историческая область в Северной Африке.

[12] Филипп Адриан ван Тигем – автор работы «Портрет Бомарше» (1960).

[13] Николя Фуке (1615–1680) – суперинтендант (министр финансов) при Людовике XIV. В середине XVII в. в окрестностях Парижа для Фуке был построен роскошный дворец Во-ле-Виконт, послуживший впоследствии образцом для королевской резиденции в Версале.

[14] Арман-Тома Ю де Мироменил (1723–1796) – министр юстиции при Людовике XVI.

[15] Граф Прованский – титул, который во время царствования Людовика XVI носил его брат Луи Станислас Ксавье, в 1814–1824 гг. – король Франции.

[16] Поль-Филипп Гюден де ла Бренельри (1738–1820) – французский драматург, лучший друг и первый историограф Бомарше, издатель полного собрания сочинений Бомарше в 7 томах (Париж, 1809).

[17] Выражение «идти в Каноссу» восходит к историческому эпизоду: в 1077 г. германский император Генрих I V, отлученный папой Григорием от церкви, был вынужден отправиться с покаянием в Каноссу (замок в Северной Италии), где находился папа. В настоящее время выражение означает «каяться в своих грехах, унижаясь и прося о прощении».

Вопросы и задания

1. Какие произведения послужили источниками комедии «Севильский цирюльник»? В какой мере можно говорить об их влиянии на Бомарше?

2. Что нового привнес Бомарше в характер ловкого слуги (Фигаро) по сравнению с классицистической комедией?

3. Элементы каких жанров, приемов и стилей сочетаются, по мнению исследователя, в комедии «Женитьба Фигаро»?

4. Какую роль автор исследования отводит известному монологу Фигаро в финале комедии «Женитьба Фигаро» (V акт, 3-е явление)?

III
Итальянская литература

Джамбаттиста Вико (1668–1744)

Предтекстовое задание

Прочтите раздел статьи, обращая внимание на то, как автор связывает философию истории с эстетикой.

И. Н. Голенищев-Кутузов
Эстетические воззрения Вико

Между барокко и неоклассицизмом, вернее, одновременно с этими течениями (одно еще не умерло, другое нарождалось) появился в Неаполе гениальный мыслитель, которого итальянцы почитают отцом новейшей истории (мнение это разделял и Гёте). Не понятый своим временем, Джамбаттиста Вико (1668–1744) с начала XX в. до наших дней оказал сильное влияние на европейскую философскую мысль.

Те, кто ищет в его архаически построенном сочинении «Основание новой науки» элементы поэтики барокко, несомненно, их найдут, но вскоре убедятся в том, что эстетические идеи XVII столетия у Вико переосмыслены и что им придано более глубокое значение. В добавлениях к разделу «Поэтическая логика» Вико пишет о том, что метафора – самый блестящий и в то же время самый необходимый троп. Каждая метафора – малый миф. Кто создает метафоры? Ученые, поэты, искусные риторы? Но до их изобретений и домыслов метафоры, метонимии, синекдохи встречались в языке народа. Крестьянский язык полон древнейших образных выражений, в нем заключена неисчерпаемая сокровищница тропов, восходящих к эпохе детства человечества. Об этом свидетельствует Гомер, который был великим поэтом героической эпохи, сменившей первоначальную эпоху богов. Гомер не был философом или ученым, сведения о нем, спор о его происхождении между греческими городами «заставляют нас сильно подозревать, – пишет Вико, – не был ли он на самом деле простолюдином». Быть может, Гомер не существовал как историческая личность, был воображаемым поэтом, имя которого охватывает коллектив странствующих народных певцов. В их языке – истоки поэзии, ибо поэзия предшествовала прозе, а не является позднейшим хитроумным изобретением риторов.

Поэтический язык и есть язык первоначального человечества. Отсюда можно заключить, что лингвистика – основа не только поэтики, но и философии. Такое развитие мысль Вико получила у

романтиков (У. Фосколо, Де Санктиса) и особенно в системах итальянских неогегельянцев на рубеже XIX и XX вв.

Логическая мысль, научное заключение могли возникнуть только в третьей эпохе развития – человеческой, когда миновали времена богов и героев. Если рациональная метафизика учит, что «человек, разумея, творит всё», то «фантастическая метафизика» (т. е. философия языка и поэтика) указывает, что «человек, не разумея, творит всё». Примитивный человек «делает самого себя правилом Вселенной», так как логические понятия еще не проясняли его ум; он творил вещи из самого себя «и, превращаясь в них, становился ими самими».

Путь первоначального познания мира и есть поэтическая интуиция, связанная с чувствами. Вико пишет: «Человеческая природа в силу ее общности со звериной такова, что единственным путем познания для нее является чувство». Восходя от чувственного к рациональному в круговороте времен, человечество продолжает выражаться на языке седой древности, богатом поэтическими фигурами, еще не дисциплинированном логикой. Не следует забывать, что эти мысли были высказаны до Канта, Гегеля и Гердера.

Если мы обратимся к основным тропам, говорит Вико, к метафоре, метонимии и синекдохе, мы встретимся с выражениями, присущими простонародному языку. Метонимия зародилась потому, что люди еще не умели абстрагировать формы и качества от субъекта. Люди мыслили мифами и представляли причины в виде женщин. Так, например: Безобразная Бедность, Печальная Старость, Бледная Смерть. Синекдоха указывает на дальнейшее развитие мысли. Люди, развиваясь, научились возвышать частное до всеобщего, сопоставлять одни части с другими. Так, крыша стала означать дом, железо – меч, жатва – год, голова – человека.

Наконец, в более позднее время появилась ирония, когда ложь стала прикрываться личиной правды. В древнейшее время люди не знали иронии, были правдивы, непосредственны; их мифы не были ложью, но первоначальной системой понимания мира, а муза, как определил Гомер, олицетворяла науку о добре и зле.

Таким образом, абстрактная игра «быстрого разума» барокко, интуитивно охватывающего «субстанции», была низведена на землю, подчинена в системе Вико реальным историческим условиям. Великолепный фейерверк барочного остроумия мог возникнуть лишь на высшей, рационалистической ступени человеческого развития. Образы барокко были замкнуты в себе, слишком литературны; они легко вырождались в прециозность и

претенциозность.

Идеи Вико для его времени были необычны. В них можно обнаружить и традицию Возрождения, и углубленную, переосмысленную риторику барокко, и, что самое главное, в них блещут новые открытия в области лингвистики, поэтики и фольклора. Абстрактности метафизики Декарта Вико противополагал диалектику, историю и своеобразную лингвистическую эстетику. Он атаковал основные исходные позиции Декарта (в том числе его известное положение: «Я мыслю, следовательно, я существую»). Тем самым Вико оградился от первых теоретиков классицизма во Франции и в Италии, за что и подвергся нападениям венецианских картезианцев. Не понятый и полузабытый последующими поколениями, Вико был воскрешен в эпоху романтизма и положил основание новой эстетической мысли в Италии.

(*Голенищев-Кутузов И. Н.* Эстетические воззрения Вико // Голенищев-Кутузов И. Н. Литературные теории Италии XVII–XIX веков // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: статьи и исследования. М.: Наука, 1975. С. 349–352)

Вопросы и задания

1. Какую связь усматривал Вико между мифом и метафорой?
2. В чем заключалась полемика Вико с Декартом и картезианцами?

Карло Гольдони (1707–1793)

Предтекстовое задание

Прочитайте текст, обращая внимание на то, как изменялась рецепция творчества Гольдони на протяжении веков.

М. Л. Андреев
Карло Гольдони

Самый большой театральный писатель XVIII столетия и один из лучших комедиографов в истории этого жанра не считал себя гением, и никто из его современников тоже таковым его не считал. <…>

Истинное значение Гольдони стало вырисовываться лишь ближе к середине XIX в., с утверждением близкой ему поэтики жизнеподобия (в Италии в связи с ее пролонгированным романтизмом таким же пролонгированным оказалось и относительное забвение, постигшее Гольдони), но решающий вклад здесь принадлежит XX веку и его великим режиссерским интерпретациям (среди которых заметное место занимает и «Хозяйка гостиницы» Станиславского). Именно театральная практика закрепила за Гольдони статус великого комедиографа, способствовав не только переоценке его статуса в целом, но и переоценке его отдельных произведений <…>. История литературы знает немало примеров отложенной известности, но в случае с Гольдони меняется не масштаб известности, а ее тип, и представитель, условно говоря, массовой литературы, на которого даже его почитатели из числа просвещенных умов поглядывали несколько свысока, возводится в разряд бесспорных классиков.

<…>

Реформатором Гольдони показал себя в главном для него жанре – комедии <…>. О целях и задачах реформы Гольдони объявлял неоднократно: в предисловиях к собраниям сочинений <…>, в предисловиях ко многим отдельным пьесам <…>, в «Комическом театре», своем инсценированном манифесте, <…> и, наконец, в итоговых «Мемуарах». Основой комедии должно быть изображение характеров, взятых из действительности, – такова главная мысль Гольдони. Во всем следует придерживаться естественности, натуральности, правдоподобия и избегать эксцессов и преувеличений. В «Комическом театре», как в «Версальском экспромте» Мольера, площадкой и поводом к

изложению театральной программы служит изображение репетиции спектакля, и выведена на сцену, опять же как у Мольера, труппа в полном составе (примаи секондадонна, первый и второй любовник, оба дзанни, фантеска, суфлер). Нет самого автора (но Гольдони не был, в отличие от Мольера, ни главой труппы, ни актером), и от его лица выступает capocomico, который экзаменует поэта, пытающегося пополнить своими опусами репертуар труппы, и певицу, предлагающую разнообразить его вставными музыкальными номерами. Поэту внушают, что импровизированная комедия устарела и пришло время комедии характеров (хотя полностью устранять маски тоже нежелательно), что Аристотеля и Горация нужно, во-первых, правильно прочитать, а во-вторых, сделать поправку на изменения обычаев и привычек, повлиявших не только на то, что кажется уместным в жизни, но и на то, что кажется уместным на сцене. <…>

В предисловии к первому изданию своих сочинений Гольдони заметил, что у него было два наставника – Мир и Театр. Вернее, что он учился по этим двум великим книгам. При этом книга как таковая, не метафорическая, из числа источников реформаторских идей исключается, об этом Гольдони говорит прямо: «не могу сказать, что я достиг этих целей посредством усердного и методичного чтения произведений наставительных или образцовых <…>, принадлежащих перу наилучших из подвизавшихся в этом роде писателей или поэтов греческих, или латинских, или французских, или итальянских». Иными словами, Гольдони отказывается не только от того, чтобы следовать предписаниям нормативных поэтик <…>, но и от самого принципа подражания классике <…> – от основного инструментария риторической культуры. Заявление не то чтобы из ряда вон выходящее («Рассуждение о науках и искусствах» Руссо вышло в тот же год <…>), но вполне недвусмысленно указывающее на место Гольдони в ряду тех, весьма немногочисленных даже в середине XVIII в., авторов, которым было дано ощутить неуниверсальность многовековой культурной парадигмы. Если для европейской гуманистической культуры, начиная по меньшей мере с XV в., подражание природе и подражание образцу – это два пути, идущие в одном направлении и приводящие к единому результату, то для Гольдони это пути разные во всех отношениях.

<…>

<…> В Мольере Гольдони видел своего единственного прямого предшественника, но даже его опыт принимал не беспрекословно. Для французской комедии, как сказано в

«Комическом театре», достаточно одного характера и одной страсти, в итальянской, т. е. в комедии самого Гольдони, характерами должны быть наделены все действующие лица. Это не совсем справедливо (у Мольера есть комедии, где он не ограничивается одним характером; «Мизантроп» – самый яркий, но не единственный пример), но в целом подмечено верно (в большинстве мольеровских комедий и в комедиях его французских подражателей доминирует характер единственный в своей исключительности – скупой, лицемер, мнительный, докучный). Так что когда Гольдони пишет все в том же предисловии, что и характеры, и страсти, и происшествия он почерпнул из книги Мира, с ним приходится согласиться – во всяком случае, из других книг он мог взять лишь самую малую их часть. Это сопряжение (характер – действительность) далеко не тривиально, таким оно только кажется сейчас, через голову реализма XIX столетия. Во времена Гольдони характеру, чтобы быть художественно убедительным, не нужно было быть «реалистичным» – достаточно было оставаться последовательным. Мизантроп Мольера отнюдь не выхвачен из действительной жизни. Ориентация на действительность разрушает логическую основу характера (и тем самым его последовательность) и в конечном итоге опрокидывает всю классическую характерологию.

Наряду с принципом естественности и натуральности Гольдони формулирует и принцип простоты, распространяющийся как на литературное содержание, так и на литературное выражение. В отношении содержания простота – это отсутствие всего, что не соответствует общему и повседневному опыту («над чудесным в сердце человеческом берет верх простое и естественное», – писал он во все том же предисловии к первому собранию сочинений). В отношении выражения – это отсутствие всякой повышенной экспрессивной и метафорической нагрузки на стиль. <…>

<…>

И Мир, и Театр Гольдони представляет в виде книги. Это не просто метафора, это указание на то, что фильтры риторической культуры с их «готовым» словом (выражение А. В. Михайлова) никуда не исчезли. Вычитанное из обеих книг, превращаясь в характер, приобретает тот же категориальный статус, что и риторическое слово. Но уже на этом уровне абстрактно-нормативные принципы риторической культуры – то, что Гольдони называл конечностью «по роду», – входят в противоречие с многообразием индивидуального опыта, который впервые в рамках комедии осмысляется как эстетический фактор, – это бесконечность «по виду». Власть общего понятия

(«рода») у Гольдони существенно урезается: оно еще никак не скомпрометировано, но введение антиномичной ему категории ставит риторическую культуру лицом к лицу с собственным логическим пределом и подрывает не только ее основы, но и все ее формы, в том числе жанровые. Комедия под пером Гольдони до известной степени утрачивает тождество с самой собой. Дело даже не в том, что она близко подходит к мещанской драме, – она перестает осознаваться и подаваться как картина нарушения нормального хода вещей (и это в самой карнавализованной из театральных столиц Европы и у самого венецианского из всех венецианских писателей). Ее жесткие структурные сцепления ослабляются и провисают, бледнеют и размываются ее опорные структурообразующие оппозиции (такие, как ум – глупость, смелость – осторожность, любовь – расчет, богатство – бедность и даже молодость – старость). Правда, все это – в виде тенденции, иногда выведенной на поверхность, иногда глубоко скрытой, иногда исчезающей совсем. Комедия Гольдони – это все еще классика, но вовлеченная в процесс освоения нового языка, который, освоенный окончательно, должен решительно изменить лицо жанра.

<…>

(*Андреев М. Л.* Карло Гольдони // История литературы Италии. Т. 3. Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 6. С. 480–481, 489–492, 506–507)

Вопросы и задания

1. Изложите, в чем заключалась драматургическая реформа К. Гольдони.

2. В чем К. Гольдони следует за Мольером, а в чем опровергает его?

3. Как относится драматургия К. Гольдони к «риторической эпохе»?

Карло Гоцци (1720–1806)

Предтекстовое задание

Прочтите текст, обращая внимание на особенности национальной и интернациональной рецепции творчества К. Гоцци.

М. Л. Андреев
Карло Гоцци

Карло Гоцци представляет собой, возможно, самую парадоксальную фигуру в истории итальянской литературы. Решительный консерватор во всем, в литературных вкусах и убеждениях в частности, он радикально обновил язык драматургии и оказался единственным драматическим автором XVIII в., которого подняли на щит романтики. Он презирал современную литературу за плебейство тона и содержания – и дал новую жизнь комедии дель арте, самому демократичному из всех зрелищ. Он объявил себя принципиальным противником литературы предыдущего столетия – и не только переводил испанских барочных драматургов, но и в своем сказочном театре постоянно обращался к сюжетам и формам, отмеченным печатью барочного стиля. Он обрел огромную популярность за пределами Италии – в Германии (им восхищались Лессинг, Гете и Шиллер, восхищались и опирались на него в своих теоретических построениях братья Шлегели, восхищались и подражали Тик и Гофман), Франции, Англии, России («Любовь к трем апельсинам» – журнал Мейерхольда и опера Прокофьева, знаменитая вахтанговская «Турандот»). В то же время в Италии им долго пренебрегали: похоже, что на родине ему никак не могли простить, что он выгнал из Венеции Гольдони, и с недоумением наблюдали, как растет и ширится его слава за рубежом. Даже XX век немного в этом отношении переменил: в последней по времени издания «Истории итальянской литературы» (под редакцией Э. Малато, том о XVIII в. вышел в 1998 г.) Гоцци представлен лаконичным (всего четыре страницы) параграфом в составе огромной главы, посвященной Гольдони.

<…>

Сказки для театра <…> Карло Гоцци созданы и поставлены в течение довольно компактного временного периода – с января 1761 по ноябрь 1765 г., когда была сыграна десятая и последняя, «Дзеим, царь джинов». Источники для своих сюжетов автор

находит в основном либо в итальянской литературной сказке – в «Пентамероне» Базиле («Ворон») и в «Поездке в Позилиппо» <…> Сарнелли («Зеленая птичка»), – либо во французских переводах восточных сказок, моду на которые установил своим переводом «Тысячи и одной ночи» Антуан Галлан. <…> Источник для своей «Турандот» он нашел в сборнике персидских сказок «Тысяча и один день» («История принца Калафа и китайской принцессы») <…>. Непосредственно к фольклору Гоцци обращался крайне редко. Единственный пример – первая его фьяба, в которой уже его старший брат опознал рассказ из «Пентамерона», но которая, согласно современным изысканиям, восходит к североитальянской народной версии этого сюжета.

Сказка в литературе XVIII в. – жанр популярный, но второсортный. Место в литературной иерархии ему находится в самом низу, если находится вообще. Сказка либо предназначена исключительно для развлечения, либо маскируется под смежные жанры (басня или новелла), либо выступает как нарративное прикрытие для не собственно сказочных смыслов и целей – дидактических, философских, литературно-полемических (так, к примеру, ее использует Вольтер). Отношение Гоцци к сказке, в сущности, такое же – мало того что свысока, но и как к чему-то, не имеющему собственной ценности. Никакой наивной народной поэзии, в отличие от будущих романтиков, он в ней не видит. И в «Чистосердечном рассуждении», и в «Мемуарах», и в предисловиях к отдельным фьябам он называет взятые им из сказок сюжеты не иначе, как «глупыми», «неправдоподобными», «ребяческими» <…> и рассказывает, «сколько труда и знания было положено на эти десять сухих фабул, чтобы сделать из них произведения, достойные публики, ввести в них интригу, придумать сильные драматические ситуации, придать им оттенок истины, сочинить подходящие ясные аллегории, снабдить их остротами, шутками, критикой нравов, возможным красноречием и прочими необходимыми подробностями, придающими сказке характер правдоподобия» («Чистосердечное рассуждение»). <…>

Новое в позиции Гоцци заключается не в самом обращении к сказке, а в превращении ее в театральный жанр – здесь у него и предшественников, и единомышленников крайне мало. Некоторые элементы сказки использовались балетом и оперой, некоторые сказочные сюжеты и персонажи появлялись в представлениях комедии масок: эту традицию Гоцци знал и учитывал, но также не без некоторого высокомерия <…>. У Гоцци есть только один подлинный предшественник – Лесаж в его пьесах, написанных для Ярмарочного театра. Эту так называемую «комическую оперу» Гоцци не только знал и высоко ценил (как

сказано в «Чистосердечном рассуждении», «образованнейшие французы не имеют своей национальной импровизированной комедии, но у них есть комическая опера, ей равноценная») – он шел за Лесажем даже в выборе сюжетов: «Турандот» соответствует лесажевская «Китайская принцесса», «Дзеиму, царю джинов» – «Волшебная статуя» <…>. В комической опере Лесажа, как и во фьябах Гоцци, имеется и пародийное задание (по словам Гоцци, «они вгоняют в пот серьезность великолепных трагедий и веселую учтивость обдуманных комедий») <…>.

На фоне сходства особенно рельефно выступают различия. Что касается пародии, то для Гоцци она далеко не столь обязательна, как для комической оперы: все фьябы в той или иной степени являются аргументом в литературной полемике, поскольку представляют принципиально иной тип драмы по сравнению с доминирующим, но пародийная установка в чистом виде присутствует лишь в первой и предпоследней. В первой, «Любви к трем апельсинам» <…>, которая дошла до нас лишь в виде «разбора по воспоминанию» <…>, т. е. подробного сценария с отдельными прописанными полностью стихотворными репликами и монологами, Гоцци прямо вывел на сцену своих литературных противников <…>.

«Зеленая птичка» <…> в сюжетном плане прямо к первой фьябе примыкает: то же карточное королевство, те же в основном персонажи, но по прошествии двух десятилетий <…>. Тарталья стал королем и женился на своей Нинетте, однако Тартальона, его злобная мамаша, погребла Нинетту под отхожим местом, а близнецов, ею рожденных, велела зарезать, известив сына, что вместо прелестных детей невестка произвела на свет кобеля и суку. Все они, однако, живы: Нинетту чудесным образом снабжает пищей загадочная зеленая птичка, а близнецов <…>, которых Панталоне не убил, а бросил в реку, спасла и усыновила Смеральдина, жена Труффальдино. Они-то и есть главные герои этой фьябы, но основной ее интерес состоит не в изображении их приключений, а в изображении их убеждений: они успели нахвататься модных философских идей и считают, что все люди в своих действиях и чувствах руководствуются исключительно принципом «себялюбия». <…> В первой фьябе пародия была направлена на популярных писателей, в предпоследней – на популярных философов; роднит эти фьябы и общая для них атмосфера универсальной несерьезности. Ни в одной другой театральной сказке Гоцци не давал маскам роли протагонистов: в «Любви к трем апельсинам» Тарталья – сказочный принц и страдает от черной меланхолии, вызванной «грамотами» с мартеллианскими стихами, в «Зеленой птичке» тот же Тарталья

– сказочный король и разражается ослиным ревом, тоскуя по своей Нинетте. Такой же смеховой характер носят и страдания его супруги, восемнадцать лет томящейся в выгребной яме, и влюбленность Ренцо в статую, и роман Барбарины с зеленой птичкой. В остальных восьми фьябах атмосфера царит совершенно иная.

В них герои рано или поздно также оказываются в ситуации, из которой нет выхода или он выше человеческих сил, но в этих ситуациях нет ничего комического. <…>

В таких плачевных обстоятельствах герои Гоцци оказались не по собственной вине <…> – их преследует рок. <…> Иными словами, ситуация, в которой оказываются герои фьяб, – это архетипическая ситуация трагедии, ситуация Эдипа, и на это автором указано в <…> «Вороне»: «Беги, беги, Армилла! Ты живешь / В обители Эдипа». Но сами герои – нетрагические. Они с велениями судьбы не борются и против них не протестуют – они в патетические моменты лишь в изобилии проливают слезы. Экстремальная ситуация не выявляет в них какие-то скрытые душевные качества – она лишь подтверждает несокрушимость их добродетели. <…>

Такой беспроблемный, наличествующий изначально, не рождающийся в душевных муках и борьбе и, следовательно, псевдотрагический стоицизм прямо граничит с пародией и, казалось бы, должен стать ее предметом. Однако героическая мелодекламация главных персонажей не столько пародируется, сколько остраняется (и, следовательно, в какой-то степени подкрепляется) здравым смыслом, цинизмом и бытовой приземленностью масок. <…>

Масок у Гоцци – пять, по числу актеров на соответствующие амплуа <…>, и роли у них разные. Панталоне воплощает голос простой житейской опытности и простых человеческих чувств <…> и во всех случаях играет на стороне положительных персонажей, не будучи, однако, в силах до них подняться <…>. Тарталья также в больших чинах <…>, но далеко не такой преданный слуга героя и, даже не всегда получая сюжетообразующие роли <…> и оставаясь персонажем фона, он демонстрирует особенно заметные в сравнении с Панталоне трусость, себялюбие и низкопоклонство <…>; буффонно-гротескных черт у него также значительно больше. Еще больше комической буффонады у обоих дзанни – за ними, к тому же, чаще всего не закреплено никакого фиксированного текста и лишь даны, в рамках конкретной сцены, общий порядок действий и конспекты реплик. На конфигурацию сюжета ни Бригелла, ни Труффальдино, в отличие от традиционных масок этого разряда,

не влияют <…>, и вообще их традиционное различие (умный, хитрый, выстраивающий интригу первый дзанни – простодушный, наивный, туповатый второй) полностью редуцировано. Смеральдина чаще всего – преданная служанка героини и составляет любовный дуэт с Труффальдино.

Единственная фьяба Гоцци, в которой можно встретить персонажей, не полностью исчерпанных героической верностью своей судьбе и уделу, и в которой наряду с испытаниями имеются и душевные превращения, – это «Турандот» <…>. Вместе с тем это одна из немногих фьяб <…>, из которой исключено чудесное, причем по соображениям принципиальным: Гоцци решил доказать своим критикам, что успех его пьес не зависит от этого элемента и, следовательно, не строится только на броских постановочных эффектах. Чудесна здесь лишь красота Турандот – перед ней не только никто не может устоять, но и действует она мгновенно и даже через портрет (впрочем, влюбленность по портрету входит в число привычных для европейской литературы, начиная с трубадуров, любовных чудес). Калаф – герой для Гоцци типический <…>. Он, как и его собратья, достигает предела бедствий <…>.

Претерпев единственное допускаемое условиями этой фьябы волшебное превращение – любовное, – он остается верен своему новому чувству, и никакие испытания не могут эту верность поколебать <…>.

Заглавная героиня – другая, подобной ей не встречается во всем театре Гоцци. Она не принимает свою судьбу, а выстраивает ее. <…> Турандот – единственный персонаж Гоцци, имеющий историю души, как и пьеса о ней – единственная у Гоцци, где высокий план действия имеет собственные, независимые от низкого плана точки опоры. Шиллер не совершил никакого насилия над духом этой фьябы, когда в своей переработке (1802) вообще исключил из нее маски.

Но для сказочного театра Гоцци в целом сочетание этих планов – условие обязательное. Трагедийный план с его утопическими в своей сублимированности страстями без своего смехового партнера пуст и беспроблемен. Еще более очевидна неавтономность комического плана. Соприсутствие утопии и буффонады возможно только в пространстве, организованном по особым правилам, условность которых подчеркивается всеми возможными способами; обращение к сказке – один из них. Цель театра – чистая рекреация, сущность театра – игра. Народ «всегда будет иметь право наслаждаться тем, что ему нравится, смеяться тому, что его забавляет, и не обращать внимания на замаскированных Катонов, не желающих допустить его

наслаждаться тем, что доставляет ему удовольствие» («Чистосердечное рассуждение»). Сказка дает возможность вернуть театру игровое начало, которое драма XVIII столетия с ее идейностью, сентиментальностью, характерологичностью и нравоописательностью всячески пыталась из него вытравить.

<…>

Самый большой парадокс, связанный с фигурой Гоцци, заключается в том, что при всей своей всеевропейской славе, при том, что из его фьяб черпали идеи и формы драматические писатели, стремившиеся к обновлению театра, сам он не только к обновлению не стремился, но и ничего нового по сути не создал. Итальянские критики, продолжающие считать его драматическим поэтом весьма средней руки, не так уж не правы. С Гольдони он в этом отношении попросту несопоставим. Его гениальность в другом: он сумел найти литературную форму для той стихии театральности, которую в течение двух веков воплощала на европейской сцене комедия дель арте и которая без него так бы и осталась погребена в немой схеме сценария.

(*Андреев М. Л.* Карло Гоцци // История литерат уры Италии. Т. 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 7. С. 511, 523–532, 535)

Вопросы и задания

1. Изложите художественные особенности фьябы, театральной сказки.
2. Каковы источники драматургии К. Гоцци?
3. Как соотносится его драматургическая система с театром масок?

Витторио Альфьери (1749–1803)

Предтекстовое задание

Прочитав текст, вычлените основные особенности трагедий В. Альфьери.

Е. Ю. Сапрыкина
Витторио Альфьери

С именем Витторио Альфьери связана реформа итальянского трагического театра, формирование новой экспрессивности, подхваченной впоследствии другими жанрами романтического искусства. Но театральный опыт Альфьери имел не только отечественное звучание. На пороге эпохи, главным событием которой стала Французская революция, Альфьери разработал начала новой стратегии театра, повернув его к трагическим экзистенциальным конфликтам, к трагедии индивида, оказавшегося один на один с неумолимым натиском внеличностных сил. При этом Альфьери заставил трагедию вспомнить уроки античного театра и Шекспира и обратиться к крупным, порой титаническим характерам и неистовым страстям, помещая их в ситуации, свидетельствующие об изначальной несправедливости миропорядка.

<…>

«Жизнеописания» Плутарха Альфьери перечитал раз пять, неизменно доходя при этом до «криков восторга, слез и даже воплей ярости». Плутарх пробудил в будущем драматурге жажду самопроявления как творческой личности, способной противостоять рутине «времени, когда в Пьемонте нельзя было ни сказать, ни сделать ничего великого». Дневники, которые Альфьери вел в 1760–70-х гг., зафиксировали процесс кристаллизации идеала героической, наполненной жизни – такой, какая по плечу только изначально сильной личности, подобной «настоящим исполинам» Плутарха <…>. Величие их деяний и высокое горение их страстей проистекают из свободного «естественного побуждения», представление о котором сложилось у Альфьери под влиянием трактата Гельвеция «Об уме», где страсти трактуются как мощный рычаг, толкающий человека к прекрасным или низким стремлениям. В концепции свободной личности, из которой вырастает у Альфьери и его философия творчества, и понятие героизма, слились, таким образом, просветительское понимание страсти как пружины значительного

деяния, восхищение титанами древности, описанными Плутархом, и врожденный индивидуализм потомственного аристократа, презирающего всякое принуждение и все приземленное, укорененное в условностях общепринятой морали.

Дневники, несущие мощный нравственно-философский заряд, отразили и другую важную особенность творческого самосознания Альфьери. Идеал героя, стремящегося к «надзвездной свободе», – он сильно повлиял позднее на становление романтической системы идей в итальянской литературе – формировался одновременно с укреплением тенденции к интроспекции, с поиском разных способов «выговориться», сделать понятным строй собственных чувств. Именно этот откровенно индивидуалистический аспект всего созданного Альфьери имел в виду Б. Кроче, характеризуя его не как поэта страсти вообще, но как поэта собственных сильных страстей, и ставя его в один ряд с немецкими штюрмерами, с Руссо и Шатобрианом. Эта лирическая устремленность, очевидная во всех без исключения произведениях Альфьери, слита с их нравственно-философской доминантой, пронизывая героический идеал тираноборца нотами трагизма и сомнения, побуждая поэта быть предельно экспрессивным, концентрировать мысль, добиваться сжатости композиции и словесной формы. С этим активным лирическим элементом в творчество Альфьери привносилось предромантическое качество, которое возвещало о кризисе рационалистической концепции человека у Альфьери и об углубляющемся в европейском культурном сознании кризисе всей просветительской философско-эстетической системы.

<…>

Предромантический характер миропонимания Альфьери полнее всего проявился в созданной им театральной системе. В трагедиях, написанных в основном с 1773 по 1789 г., налицо трагический разрыв между действительностью, враждебной свободному самопроявлению человека, и внутренней энергией личности, устремленной к тому, чтобы победить враждебные обстоятельства. Этот разрыв влечет героев Альфьери или к гибели, или к утрате собственной человечности. Вся поэтика трагедий Альфьери подчинена этому с годами все более углублявшемуся в сознании писателя трагическому чувству невосполнимости разрыва между стремлениями личности и ее реальными возможностями.

<…>

В первых трагедиях Альфьери обнаруживается общая особенность его понимания трагизма: конфликт имеет многоуровневый характер и проявляется в разных плоскостях.

Так, он захватывает, как у греков, бытийный и надбытийный уровни, в него вовлечены божественная воля, а также естественные, природные привязанности (чувства отцовской, материнской, супружеской, сыновней любви, братской близости). Участниками конфликта являются, как в античной трагедии, ближайшие по крови люди: отец и сын, мать и дочь, сестра и брат, жена и муж. Трагедии Альфьери демонстрируют эрозию и гибель этих связей под действием неумолимой силы – рока, тирании или мертвящего закона. В «Полинике», «Антигоне», «Агамемноне» и «Оресте» ход действия обусловлен, как в античных трагедиях на эти сюжеты, божественным предопределением или проклятием. Но в рамках этого общего конфликта развиваются внутренние трагические коллизии, пружина которых может быть двоякой: это политическое противостояние или крайний индивидуализм героев, их одержимость необузданными страстями. Трагический конфликт распространяется, таким образом, и на политический, и на психологический уровни.

<…>

Процесс работы Альфьери над трагедиями отличался специфическими особенностями, в которых отражались и просветительская рационалистичность его подходов к творчеству, и целенаправленный поиск собственной стилистики. Привыкнув с рождения изъясняться по-французски, автор сначала во всех подробностях излагал содержание задуманной трагедии французской прозой, фиксируя смысл всех сцен, реплик и монологов и порядок их следования. Таким образом у него сначала получался прозаический набросок, в котором содержался идейный и событийный костяк трагедии, были продуманы все этапы движения страстей – своего рода архитектурный проект трагедии. Подобная подготовительная работа могла длиться годами. Затем поэт принимался излагать итальянскими белыми стихами то, что было написано французской прозой, а потом – шлифовать, заменять строки и слова, отыскивая стилистический эффект, более всего соответствующий первоначальному проекту. Такая поэтапность позволила Альфьери одновременно работать над несколькими трагедиями (что обеспечивало им концептуальное и стилистическое единство), многократно и самым тщательнейшим образом выверять содержательную сторону текста и придирчиво отбирать соответствующий его трагической системе художественный инструментарий.

Трагический конфликт, в понимании Альфьери, это предельно напряженное столкновение полярных нравственных позиций, обнажающее глубинные пласты враждебного героям,

непоправимо трагического устройства мира. Герои Альфьери наделены неистовыми страстями и бешеной энергией. Изображению мощных натур, способных в свободном поступке сфокусировать духовные силы человека – как злые, так и добрые, – Альфьери учился у Шекспира, которого он, как явствует из жизнеописания, многократно читал (и даже опасался, что столь пристальное чтение может слишком сильно повлиять на эстетику его трагедий). Но титанические характеры у Шекспира показаны в развитии на большом временном пространстве, в контакте со множеством второстепенных персонажей. Альфьери, верный правилу трех единств, не стремится достичь эффекта развития, диахронии характера, зато, возвращаясь к традициям античной трагедии, и прежде всего Софокла, он предельно акцентирует момент единства действия. Для него важен эффект простоты и напряженности конфликта, четкий и энергичный ритм его развития.

Трагедия Альфьери, как правило, имеет не более пяти <…> действующих лиц, среди которых нет эпизодических или второстепенных. Как в древности, трагедия начинается с пролога, роль которого играет вступительный монолог одного из героев. В прологе кратко очерчивается контур конфликта и расстановка противоборствующих сил. Действие развивается стремительно, без побочных линий, без повторов или длительной подготовки. Страсти героев экстремально напряжены уже в начале трагедии, и кульминация и развязка разделяются очень незначительным драматургическим пространством, иногда кульминация прямо перетекает в развязку, производящую эффект шока. <…>

В четко распланированном временном и идейно-эмоциональном пространстве трагедии Альфьери, строго подчиненном принципу единства действия, нет места не только побочным сюжетным линиям, но и многословным описаниям событий или пространным интроспективным монологам, в которых герои Расина – этого высшего в Европе после античности авторитета в области трагедии – анализировали и оценивали свои переживания. У Альфьери диалоги насыщены спрессованной в каждой реплике эмоцией, причем сама динамика чувств и мыслей героев, будучи проявлением их сугубо индивидуальной природы, интересует автора трагедии лишь в той мере, в какой она способна раскрыть центральный конфликт идей и нравственных позиций. Подчиненная тому же стремительному ритму, в каком развивается действие, психологическая жизнь героев намечена скупыми и четкими штрихами, которые Альфьери передает в трагедии при помощи необычных (особенно для итальянской сцены тех лет) драматургических средств.

Необычные для итальянского театра, где тон задавали в XVIII в. лирико-музыкальные трагедии Метастазио, нормы трагедийного стиля, введенные Альфьери, ориентировались опять-таки на стиль греческой классики – и главным образом на стиль Софокла, в котором гармонично уравновешены величавая приподнятость монологов и энергичная простота и выразительность диалогической речи. <…>

<…>

Мысль, что трагедия имеет право на свой стиль, так как она «играется» и «говорится», а не «декламируется» и не «поется», вытекала из общей направленности всего творчества Альфьери как автора трагического театра. Выбором сюжетов и стилевой ориентацией Альфьери возвращал трагедию к твердым жанровым нормам и к укрупненному масштабу образов и проблем, – к тому, что органичнее всего соединялось именно в классической античной трагедии. Выпады против «лиричности», «мелодичности» и «декламации» были, конечно, прежде всего продиктованы активным неприятием того распада трагической формы, одно из крайних проявлений которого заключено в современной Альфьери и имевшей весьма большой успех «трамелогедии» П. Метастазио. Но, декларируя возврат к сценической специфике трагедии, Альфьери – по крайней мере в первый период его творчества – противопоставлял свое понимание трагедии и свою стилистическую систему также тому направлению в трагедийной европейской классике, которое представлял театр Расина. <…> Дело не просто в неприязни Альфьери, поклонника Плутарха и Макьявелли, к Расину как зачинателю традиции изображать в трагедиях страдания влюбленных венценосцев и считать любовный конфликт достойным трагедии. Дело в принципиально ином подходе к стилю, к идейно-эмоциональной насыщенности слова, звучащего со сцены. В расиновской трагедии жестокое, трагически непреодолимое естество страстей как бы отодвинуто вглубь рационалистическим самоанализом героев, переплавлено в «спокойную правильность слова» и скрыто под покровами музыкального величаво-благозвучного стиха (Р. Барт). У Альфьери слово обнажает природную жестокость конфликта, срывает с него покров рационалистической отстраненности, благозвучия и лиризма. Звучащий со сцены нерифмованный, часто синтаксически неправильный и перегруженный эмоциональной лексикой ямб в его трагедиях открыт для голоса страсти, для «эффекта крика» (М. Орсель). <…>

<…>

Поиск масштабного героя-правдолюбца и сюжета с мощным

гражданским звучанием открывал возможность для самого вольного экспериментирования с жанровыми принципами трагедии. В этом отношении особенно показателен германский опыт. Трагедией в Германии начинает называться достаточно размытое в жанровом отношении произведение обычно на исторический сюжет, в котором действие сконцентрировано вокруг одного крупного характера с трагически обрывающейся судьбой. Число сцен, вставных эпизодов, действующих лиц бесконечно множится, стихи могут перемежаться прозой, появляются элементы фантастического и комического, множество второстепенных персонажей, сценических эффектов и т. п. При этом с точки зрения специфики самого трагического конфликта трагедии Шиллера штюрмерского периода и трагедии Альфьери обнаруживают определенное сходство. Как и Альфьери, автор «Разбойников» и «Заговора Фиеско в Генуе» исповедует культ героя, одержимого высокими стремлениями, в первую очередь ненавистью к тирании в любой ее форме, и готового на крайние поступки во имя свободы. И Альфьери в поздних трагедиях, и Шиллер, уже прошедший этап штюрмерства, помещают полюса трагического конфликта не просто между героями и злодеями, а именно внутри самой личности, которая одновременно и сильна, и слаба, и стоит над обстоятельствами и страстями, и уступает им. Обоих привлекают титанические характеры, способные отдаться неистовым страстям, пожертвовав им жизнь, привязанности, честь. Шиллер был союзником Альфьери и в стремлении к максимально напряженному выражению страсти, к превращению слова трагедии в крик.

Но специфика шиллеровского понимания трагического в том, что для него оно есть лишь следствие заблуждения, неверного расчета или слабости героя. <…>

У Альфьери обычно с героями происходит прямо противоположное: их человечность смята роковым предначертанием или злой волей, и трагическому герою не дано реабилитировать себя ни перед самим собой, ни перед окружающими. Финалы трагедий Альфьери не восстанавливают нравственного порядка. Напротив, они зачастую ставят под вопрос смысл героического поступка героя и акцентируют нравственную проблематичность принятого им трагического решения (при том, что герои Альфьери обычно внутренне более цельны и шиллеровская тема борьбы в душе героя противоположных ценностных ориентиров для Альфьери отнюдь не главная). По сравнению со штюрмерской трагедией жанровый костяк трагедий Альфьери прочнее и его ориентация на античную трагедию органичнее, так как театр Альфьери глубже высветил

неизбывную трагичность положения человека в мире. Этот аспект бытия, против которого бессильна самая благородная героическая воля, впервые предстал в античной трагедии и у Шекспира, а впоследствии он станет предметом исследования романтиков <…>. Альфьери – единственный европейский драматург XVIII в., кто увидел под трагическим конфликтом не простое отклонение от той или иной нормы, но общий принцип мироустройства, не позволяющий ни полностью исправить зло, ни игнорировать его.

<…>

Из современников только очень немногие <…> признали достоинства и новизну художественной системы Альфьери. Даже А.-В. Шлегель счел его стиль «безумным». <…>

<…> Зато стилистический «эффект крика», вызывавший упреки у критиков трагедий Альфьери, нашел свое место в поэтике других романтических произведений, писавшихся для сцены: он стал важным средством музыкально-драматической выразительности в романтических операх, например у Верди. К именам итальянцев, так или иначе сформировавшимся под влиянием Альфьери, нужно присовокупить и имена Байрона и Стендаля. Знакомство с эстетикой трагического театра Альфьери, с его поэтизацией крупных, цельных характеров и титанического деяния во имя свободы от любой тирании стало вехой в становлении и этих художественных индивидуальностей.

(*Сапрыкина Е. Ю.* Витторио Альфьери // История литературы Италии. Т. 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 10. С. 568, 570–571, 576–577, 581–582, 587–589, 592, 600–601, 613–614)

Вопросы и задания

1. В чем заключалась чисто языковая специфика работы В. Альфьери над его трагедиями? В чем недостаток и в чем преимущество такого метода?
2. Прокомментируйте связь драматургической системы Альфьери с античным театром.
3. Прокомментируйте связь драматургической системы Альфьери с творчеством Шекспира.
4. Как относился Альфьери к театру Расина?
5. В чем сходство и в чем различие между драматургией Шиллера и драматургией Альфьери?
6. Какое влияние трагедии Альфьери оказали на европейский романтизм?

IV
Американская литература

Бенджамин Франклин (1706–1790)

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментами статьи М. М. Кореневой, отмечая те аспекты творчества Б. Франклина, которые в ней оцениваются.

М. М. Коренева
Бенджамин Франклин

<…>

<…> Франклин с младых ногтей стал своим собственным учителем и наставником. Он принялся сознательно строить свою личность, «создавать сам себя», предложив молодой нации архетип национального характера, в силу своей универсальности равно пригодный для различных исторических эпох и различных по своему социальному и духовному складу регионов. Опыт «самосоздания», «самосотворения», представленный Франклином в классически чистом и завершенном варианте, не менее значим для американской литературы как национальной, чем его собственно литературное творчество. Поэтому говорить о его вкладе в ее становление и развитие – значит обращаться не только к тому, что им было написано, это значит по неизбежности и в равной мере говорить о самой его личности.

Осуществление намерений Франклина в плане самовоспитания вряд ли было бы возможно без постоянного общения с книгой, главным для него источником знания и наслаждений, которые он, в сущности еще ребенок, предпочитал другим, более свойственным юному возрасту увлечениям. Выкраивая для чтения краткие мгновения из обеденного перерыва, он покидал общество коллег и сверстников, уединяясь с одной лишь своей немой собеседницей, или проводил за чтением ночь напролет, когда надо было возвратить к утру полученную вечером книгу. Работа в типографии, дававшая средства к существованию, отчасти удовлетворяла его жадный интерес к знанию. Вместе с тем его типографские заработки, как малы они ни были, позволяли – при строгой экономии на еде – приобретать новые книги, среди которых были и признанные шедевры античности, и произведения современных английских авторов. Можно с определенностью сказать, что книжное собрание Франклина наверняка в какой-то момент пополнилось пособиями по изучению иностранных языков, так как известно,

что он владел несколькими, самостоятельно изучив их, в том числе и латынь. Его сочинения пестрят цитатами из Вергилия, Горация, Ювенала, Овидия на языке оригинала.

Чтение необычайно раздвинуло кругозор юного Франклина. Особую роль в его духовном становлении суждено было сыграть произведениям английских просветителей. Сочинения Локка, в особенности его «Опыт о человеческом разуме», из которого вышло все английское Просвещение, труды Коллинза, Мандевиля, Шефтсбери встретили живой отклик в душе любознательного подростка, дали направление развитию его мысли, его интеллектуальным и эстетическим исканиям, что нетрудно почувствовать уже в самых ранних пробах его пера. Типография, которую с полным основанием можно назвать «университетами» Франклина, открыла перед ним путь в литературу и в переносном, и в прямом смысле слова.

Среди первых литературных опытов Франклина выделяется серия очерков «Сайленс Дугуд» (*Silence Dogood*), опубликованная в 1722 г. (с апреля по октябрь) в газете «Нью-Инглэнд курант», издававшейся его братом Джеймсом. Ее автору было в ту пору шестнадцать лет. Неудивительно, что в ней так отчетливо ощутима ориентация на почитаемые образцы, прежде всего – на уже упоминавшийся «Зритель». Это сказывается в выборе предмета и того угла зрения, под которым ведется его рассмотрение, а также в принципе подачи и эстетической организации материала.

Серия, состоящая из четырнадцати очерков, носит нравоописательный характер, что по всей вероятности было подсказано превалированием аналогичных статей на страницах издания Аддисона и Стиля, хотя и по эту сторону Атлантики у Франклина нашлось бы немало примеров для подражания. Среди вещей, вот уже на протяжении столетия определявших духовное развитие Новой Англии, наипервейшей было именно состояние нравов и вопросы морали. На эти темы произносились бесчисленные проповеди с церковных амвонов и в магистратах, писались памфлеты, трактаты и другие сочинения, в которых в зависимости от темперамента автора не умолкали сетования и жалобы или же гневные инвективы по поводу современного упадка нравов и давались наставления по их исправлению. Однако у всех них была одна общая черта, в силу которой Франклин не пожелал воспользоваться опытом соотечественников, – явно выраженная церковно-богословская окрашенность, тогда как его устремлениям отвечал чисто светский, мирской подход. Ростки светской культуры в Новой Англии были в то время крайне слабы, что и побуждало

Франклина в поисках опоры обращать взоры за океан.

Расхождение с суровым ригоризмом пуританской традиции обозначилось буквально в первых же строках первого выпуска серии, где в духе новейших веяний в области воспитания и гуманитарного знания, связанных с веком Разума, декларировалось намерение автора «несколько поразвлечь» читателей своей «краткой эпистолой»[1].

Нравственно-этическая направленность серии акцентирована уже в самом ее заглавии. Сайленс Дугуд – таково имя корреспондентки, подписывающей таким образом свои письма в редакцию. Согласно установившейся традиции, это значащее имя, которое содержит в самых общих чертах намек на предмет предстоящей беседы с читателем, настраивая его на определенное восприятие и давая суммарную общую характеристику «автора». Его русским эквивалентом было бы, пожалуй, нечто вроде «молчание – золото» или, если совсем на русский лад, – Молчальница Добродеева. Имя Сайленс Дугуд недвусмысленно давало понять, что разговор пойдет о том, что хорошо и что плохо в делах человеческих.

Появлением самой этой фигуры, от имени которой написана вся серия, Франклин, по-видимому, более всего обязан опять-таки «Зрителю», где авторы объединяли эссе в серии образом вымышленного персонажа, самым знаменитым из которых был сэр Роджер де Каверли. Молодого американца вдохновил не столько какой-то конкретный персонаж, сколько сама идея использования маски.

Начинающий автор если не осознал, то во всяком случае догадался о тех преимуществах, которые дает этот прием. Начать с того, что маска открывала автору возможность отстранения от материала, вводила как бы незаинтересованный взгляд со стороны – взгляд человека, не втянутого в перипетии реальных жизненных отношений, но и неравнодушного к порождаемым действительностью коллизиям, способного рассматривать их, взвешивая все аргументы за и против. Тем самым маска давала автору несравненно бóльшую свободу действий, не в последнюю очередь потому, что содержание статей не могло быть впрямую увязано с конкретными ситуациями, лицами и стоящими за ними интересами. Франклин уже тогда догадывался о существовании непростой взаимосвязи между позицией и личностью автора и их оценкой читающей публикой, что он не преминул с известной долей едкости отметить в первом очерке «Сайленс Дугуд»: «… ныне большинство людей не желает ни хвалить, ни хулить того, что они читают, покуда они хоть в какой-то мере не будут осведомлены, кто такой и что собой представляет автор, *беден он*

или же *богат, стар* или *молод, ученый человек* или же *человек в кожаном фартуке*, и мнение о том, как это исполнено, выражает в соответствии с приобретенным знанием об обстоятельствах автора»[2].

В сочинениях того рода, которым отдавал предпочтение молодой Франклин, реальное авторство требовало безукоризненной фактической точности в обращении с материалом, но ею бы и замыкался предел, за который ему не дозволялось выйти. Поднимаясь с помощью маски над конкретностью фактов, отвлекаясь от повседневных обстоятельств, он получал выход к обобщенной нравственно-философской постановке вопроса.

Но свобода, даруемая маской, была гораздо шире этого, ибо связана с природой художественного творчества. Вымышленный автор, автор-маска открывал двери вымыслу и в отношении других компонентов структуры текста. Создавая его, автор теперь неизбежно должен был ощущать не только и даже не столько требование законов логики и риторики, сколько эстетики и поэтики, поскольку в зависимости от характера маски и самый текст преображался, получая соответствующую ей форму. Комическая маска влекла за собой использование разнообразных приемов воплощения комического: юмора, иронии, сатиры, гротеска и т. д. Маска в фольклорном стиле предполагала широкое обращение к различным пластам устно-поэтического творчества. Вместе с тем, независимо от характера маски любой текст, где она используется, получает дополнительное измерение: приобретает характер иносказания. Наконец самим своим присутствием в тексте маска коренным образом изменяет его, раскрепощает, вводя в него элементы игры, розыгрыша, ту увлекательную стихию свободного художества, возможности и воздействие которых поистине безграничны. В какой мере тот или иной автор, бравшийся за эту форму, был способен реализовать заложенный в ней потенциал, зависело от многих обстоятельств. Что касается Франклина, открытый им для себя принцип маски оказался столь созвучен его творческому складу, что он прибегал к нему на протяжении всей жизни, неизменно совершенствуя его для достижения желаемого художественного и идеологического эффекта, оттачивая свое мастерство.

Однако если источник образа-маски в творчестве Франклина устанавливается без особого труда, вряд ли можно с уверенностью говорить о том, почему он остановил выбор на женском персонаже. Быть может, за ним крылось желание спрятаться за образ, в котором не легко было бы угадать подлинное лицо автора, или увлекла трудная художественная

задача – создать образ, по своему жизненному опыту и характеру очень далекий от него самого. Так или иначе, он наделяет Сайленс Дугуд довольно подробной биографией. Она включает ряд драматических эпизодов, начиная с гибели отца в морской пучине, смытого в тот день, когда она появилась на свет, с палубы корабля, на котором ее родители направлялись из Лондона в Новую Англию, и кончая ее собственным вдовством. Смысл этих деталей в том, чтобы создать образ человека, познавшего жизненные невзгоды и потому способного судить о жизни не легковесно, а взвешенно. Твердо усвоившая преподанные ей в свое время нравственные уроки и умудренная опытом, Сайленс Дугуд предстает как фигура во всех отношениях положительная. Моральный авторитет, которым наделяет ее автор, естественно, переносится и на высказываемые ею суждения, практически совпадающие со взглядами самого Франклина.

<…>

Новую ноту внес в развитие литературных талантов Франклина «Альманах Бедного Ричарда» (*Poor Richard, 1733. An Almanack*…), выходивший ежегодно на протяжении 25 лет с 1732 г. Он принадлежал к довольно распространенному в то время типу издания: это был календарь, соединявший сведения по астрономии, географии, сельскому хозяйству с объявлениями, советами по различным вопросам практического характера и пестрой смесью заметок популярно-информационного или морализаторского толка. Франклин сохранил форму этого издания. Его альманах был обращен прежде всего к земледельцам и ремесленникам, представлявшим основной круг его читателей, и он помещал там, подобно другим издателям, массу полезных сведений и советов. В «Альманахе Бедного Ричарда» Франклин, как ранее в сериях очерков, вновь прибегнул к персонажу-маске, от имени которого и вел разговор с читателем.

Его выбор маски был необычайно удачен. Бедный Ричард в соответствии с демократическими устремлениями автора и требованиями эпохи – человек «третьего сословия», плоть от плоти той среды, с которой он на протяжении четверти века поддерживал диалог. Равноправие партнеров обеспечивало особую доверительность, простоту и естественность высказываний. Франклин несомненно культивировал последние как качества литературного стиля, видя в них отражение истинной добродетели. Иными словами, его эстетический и этический идеалы были нераздельны. Об этом красноречиво свидетельствует заметка «О простоте» (1732), имеющая существенное значение для понимания философии и литературного творчества Франклина.

Если изначально «простота была одеянием и языком мира, как природа – его законом», пишет в ней Франклин, со временем ее вытеснила хитрость и низкие ухищрения, слывущие «знанием жизни». Не находя простоты в современном ему мире, он обращает свой взор к античности: «Древние греки и римляне, чьи нетленные писания сохранили для нас деяния и нравы их соотечественников и которые были столь сведущи во всех формах и разумных удовольствиях жизни, столь преисполнены этого точного и прекрасного стиля и чувства, которые кажутся единственно пригодным методом передачи честных и открытых характеров героев, прославляемых ими, сделавших их и их писателей бессмертными». Ссылаясь на Бэкона, Франклин клеймит хитрость и коварство, торжествующие в окружающей жизни, но приносящие человечеству только зло. В заключение он противопоставляет им идеал простоты, которая «естественна и является высшей красотой природы, и все, что есть великолепного в искусствах, изобретенных человеком, предназначено либо демонстрировать эту самородную красоту и истину в природе, либо научить нас во всем списывать и копировать с нее»[3].

Простота и естественность, избранная Франклином как высшая эстетическая ценность, в «Альманахе Бедного Ричарда» означала ориентацию не на кабинетную ученость, а на здравый смысл и мудрость многоопытного человека, трудом достигшего независимого положения в обществе и уважения к своим мнениям. Бедный Ричард охотно делится опытом с окружающими, но, зная цену слова, облекает свои суждения в форму остроумных, выразительных, напоминающих народные поговорки речений. Франклин немало потрудился над отделкой бойких, буквально слетающих с пера афоризмов, которыми беспрестанно сыплет его герой; нередко он возвращался снова и снова к той же мысли в поисках самой яркой и лаконичной формы. При этом он широко использовал богатства, накопленные литературой на протяжении многих веков, обращаясь к сочинениям писателей античности, от Эзопа до Горация, а также сочинениям Бэкона, Рабле, Ларошфуко, Свифта, Поупа и множества других авторов. Немало ценного отыскал он и в сборниках народных поговорок и пословиц. Стихия народного юмора, с которой он непосредственно соприкасался, работая над «Альманахом», существенно обогатила арсенал художественных средств, которыми владел Франклин, расширила диапазон его творческих возможностей.

Образ Бедного Ричарда явился поистине оригинальным созданием Франклина. Его речевая характеристика была столь

точна и выразительна, что за нею открывался контур характера, отличавшегося заметно большей целостностью и глубиной, чем привычный персонаж-маска. Неудивительно, что образу Бедного Ричарда предстояло открыть галерею американских литературных героев, от которых он, правда, существенным образом отличается, не являясь, строго говоря, литературным персонажем в полном смысле слова. Выступая сквозной фигурой серии нравоучительных очерков, этот образ выполняет роль связующего звена, объединяющего их в единое целое. Однако это целостность иного рода, нежели целостность художественного повествования, заданная совокупностью элементов его структуры.

Заметно отразилось на отношении к этому образу и его создателю в дальнейшем то обстоятельство, что наибольшей популярностью пользовалась часть «Альманаха» под заглавием «Путь к изобилию» (*Te Way to Wealth*, 1757), затмившая по числу изданий все остальные. В ней собраны изречения Ричарда, касающиеся экономических «добродетелей» (бережливости, заботы о своей пользе, осторожности в делах, сметливости, деловой хватки и т. п.), позволившие объявить Франклина провозвестником идей буржуазного накопительства. В основе подобного истолкования, которое можно встретить и у ряда современных исследователей, в частности у Макса Вебера, лежит абсолютизация отдельной, вырванной из общего контекста жизни и творчества Франклина идеи, а также невнимание к форме ее изложения, когда, по справедливому замечанию американской исследовательницы Адриенн Кох, «содержащиеся в произведениях ирония и сатира»[4] остаются вообще не замеченными, хотя вернее говорить применительно к «Бедному Ричарду» не о сатире, а о юморе, притом весьма добродушном, а также об игровой стихии, пронизывающей всю его ткань и воплощающей полноту жизненных сил, душевное здоровье и оптимизм как самого героя, так и той среды, которую он призван олицетворять.

<…>

Долгий жизненный и творческий путь Франклина достойно увенчался созданием «Автобиографии» (*Autobiography*), ставшей по общему признанию первым произведением американской классики. Он работал над ней с продолжительными перерывами с 1771 по 1789 г., доведя свое жизнеописание до 1757 г. Первоначально «Автобиография» (она вошла в американскую литературу именно под таким названием[5]: в подлиннике – «Мемуары», *Memoirs*) была опубликована в 1791 г. во французском переводе. Впервые она была напечатана по-английски с оригинала лишь в 1868 г. – до той поры читателю предлагалось знакомиться с жизнеописанием Франклина по переложениям,

выполненным с французских изданий, притом далеко не полным. Даже и тогда не обошлось без сокращений – американского обывателя шокировала откровенность некоторых суждений философа-просветителя. Полностью текст «Автобиографии» был опубликован только в XX в.

Открывает Франклин свое жизнеописание обращением к сыну, возможно, бессознательно следуя сложившейся в Новой Англии традиции, представленной в автобиографических сочинениях видных пуританских проповедников от Т. Шепарда до представителей влиятельного клана Мэзеров, полагавших, что их труды посмертно послужат делу наставления потомства на путь истинный. Когда Франклин приступил к работе над своим сочинением, его целью отнюдь не было бесхитростно поведать миру историю своей жизни. В своем жизненном пути он видел наглядный и поучительный пример, знакомство с которым может быть полезным для его соотечественников. Рассказывая о себе в «Автобиографии», Франклин не нуждается в посреднической маске, к которой он часто прибегал в других своих произведениях, – ведь герой повествования, разумеется, не кто иной, как его автор. По видимости неспешно ведет Франклин бесхитростный рассказ о событиях своей жизни от самых ранних дней, о том, какие трудности ему приходилось преодолевать, о лишениях, выпавших на его долю, о жертвах, которые ему пришлось принести для достижения своих целей. При этом «простота» не остается лишь приметой стиля франклиновского повествования. В ней находит непосредственное воплощение высокий нравственный и социальный идеал автора. Из этого возникает абсолютная гармония стиля и содержания, отличающая «Автобиографию» Франклина.

В соответствии с этим решен и образ героя. Хотя автор подчас сознательно нарушает хронологию, то соединяя вместе факты, разъединенные в историческом времени, то, напротив, разводя их, согласно логике внутреннего сюжета своего повествования, этот образ в полной мере остается «портретом с натуры». Развернутый в «Автобиографии» внутренний сюжет представляет становление свободной независимой личности, чье утверждение в жизни достигается не благодаря преимуществам рождения, знатности, фамильных связей, т. е. того наследственного багажа, который был характерен для иерархического феодального общества, в котором он родился, но исключительно благодаря трудам и талантам самодеятельной личности. Соответственно в его облике подчеркиваются, выдвигаются на первый план черты, совершенно не характерные для традиционных литературных героев: трудолюбие, сметливость, стремление к знанию,

наблюдательность, упорство, бережливость, уравновешенность. Впоследствии ряд этих качеств был поставлен в упрек автору, которого прямо обвиняли в пропаганде буржуазных ценностей: накопительства, умеренности, приспособленчества. Для подобных упреков было в сущности мало оснований. Нигде бережливость не выступает у Франклина как самостоятельная цель, оправдывающая страсть к наживе. Напротив, с первых страниц, где рассказывается, как еще подростком, только ограничивая себя во всем, он мог из своего скудного заработка наскребать деньги на книги, Франклин показывает ее как средство достижения и обеспечения подлинной свободы, в том числе и духовной. А такая задача, как прекрасно сознавал Франклин, стояла не только перед ним: это была задача всего человечества, едва начавшего освобождаться от пут феодализма, задавленных нищетой и бесправием масс, проблема счастья которых занимала одно из главных мест в философии Просвещения.

Образ героя «Автобиографии», таким образом, есть не что иное как претворенный в жизнь идеал «нового человека», рожденный просветительской мыслью. Подлинность запечатленного в нем личного опыта автора служила неоспоримым доказательством не только правильного выбора его собственного жизненного пути, но и истинности социальных концепций, выработанных в лоне философии Просвещения. Огромное значение придавал Франклин достижимости подобного идеала, заключающего в себе потенциал широкомасштабных социальных преобразований, возможности его реального воплощения. В противном случае это означало бы несостоятельность заложенных в нем идей; иными словами, жизненность идеала заключалась в преодолении его идеальности. Писатель не только не видел к тому препятствий, но и, как мог, способствовал его превращению в своего рода «массовое явление», в частности, делая посредством «Автобиографии» свой опыт достоянием всех, кто вознамерился бы ему последовать. Таким образом должно было, по мысли Франклина, осуществляться «снятие идеальности» в реальной жизни. В ходе повествования он добивается этого эффекта широким использованием юмора и самоиронии, способствующих снижению повествовательной интонации. Что не менее существенно, они устраняют дистанцию между знаменитым автором и скромным читателем, к которому прежде всего обращался Франклин. Этому способствует также постоянная погруженность повествования в мир практических дел, воссозданных обстоятельно и деловито и не позволяющих автору в устремленности к идеалу оторваться от земных забот, воспарить над реальностью. Неразрывная связь

идеала и действительности – отличительная черта франклиновской «Автобиографии». Автор, без сомнения, знает, что его окружает «низкая» действительность, однако он не питает к ней ни отвращения, ни презрения, не бежит от нее в мир высокой мечты: его «высокая» мечта заключена в преобразовании действительности, которую он стремится сделать достойной человека. Из идеала рождается позыв к действию, вдохновленная идеалом деятельность обретает направленность, находящую воплощение в сугубо практических делах: от освещения улиц и их очистки от грязи до организации городской больницы, публичной библиотеки и Американского Философского общества.

Представленная в «Автобиографии» история восхождения человека из низов, при всей единичности отраженного в ней личного опыта, выражала коренные закономерности века Разума. Исключительную роль отводит Франклин в своем повествовании нравственному самосовершенствованию, подобно другим просветителям, видя в Разуме и просвещении его естественную опору. Подробно рассказывает он о системе самовоспитания, которую разработал еще в юные годы. Ее конечной целью было воспитание полезного гражданина. Однако, несмотря на простоту составленных им правил, искреннее желание и твердое решение идти путем добродетели, ему отнюдь не всегда удавалось следовать собственным принципам. Франклин честно и вместе с тем трогательно описывает ставившие его в тупик отклонения от намеченной цели. Воплощенные в сбоях программы самовоспитания представления о человеческой личности, о диалектике души, о соотношении разума и чувства выглядят достаточно наивными. В то же время в этих эпизодах присутствует ирония умудренного жизнью человека, с высоты своего жизненного опыта взирающего на неопытного юношу, который полагает, что понять и принять что-то умом – значит это осуществить, не ведая еще о пропасти между разумным решением и его воплощением.

При всей их кажущейся наивности наблюдения Франклина над собственной жизнью и личностью свидетельствуют об определенных завоеваниях американской литературы эпохи Просвещения. Претворяя абстрактные философские тезисы в конкретные человеческие отношения, примеривая их к реальному человеку, литература в этом жанре, наравне с европейским реалистическим романом XVIII в., придавала теоретическим выкладкам принципиально новое качество. Умозрительная схема уступает место неповторимому своеобразию уникальной человеческой личности, которая исключается жанровой природой трактата, эссе и другой философской прозы. Таким образом

литература в мемуарном жанре активно осваивала категорию личности, ставшую мерилом оценки общетеоретических и социологических установок века Разума, которым был верен Франклин.

Подобно многим другим авторам того времени, обращавшимся к жанру воспоминаний, прежде всего Ж.-Ж. Руссо, Франклин, создавая свои «Мемуары», вносил заметные изменения в устоявшийся канон. В силу разнообразия исходных установок их сочинения имели различную направленность, в том числе и в эстетическом плане. Отмечая различие подходов («Тогда как Руссо излил свою внутреннюю жизнь в форме исповеди, Франклин представил хронику своей общественной жизни»), современный американский исследователь Дж. М. Кокс подчеркивает, в частности, их роль именно в трансформации избранных ими форм: «И все же точно так же, как Руссо преобразовал исповедь, Франклин преобразовал мемуары. Хотя Франклин дает хронику своего восхождения от безвестности к славе (prominence), он не столько подавляет свою эмоциональную жизнь, сколько показывает процесс преобразования, использования и претворения своих желаний, внутренних конфликтов, сомнений и разочарований в образцовую жизнь, которой в свою очередь может воспользоваться потомство»[6]. Результаты подобных изменений отразились на жанровой системе литературы той эпохи, приведя в конечном итоге к выделению автобиографии в качестве самостоятельного жанра.

(*Коренева М. М.* Бенджамин Франклин // История литературы США. Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XVIII вв. М.: Наследие, 1997. С. 389–393, 414–417, 422–425)

Примечания

[1] *Franklin B.* Writings. New York, 1987.P. 5. (Literary Classics of the U. S.)

[2] Ibid.

[3] Ibid. P. 181, 183.

[4] *Koch A.* Introduction // Te American Enlightenment / ed. by A. Koch. New York, 1965. P. 55.

[5] В то время, как Франклин писал свое жизнеописание, термина «автобиография» еще не существовало – он появился лишь в XIX в. По мнению ряда исследователей, само его появление было результатом тех кардинальных преобразований, которые произвели в жанрах «исповеди» и «мемуаров» Руссо и Франклин, чья новаторская роль в области литературы полностью соответствует их роли идеологов эпохи Просвещения и

порожденных ею революций. См., к примеру: *Cox J. M.* Recovering Literature's Lost Ground. Baton Rouge; London, 1989. P. 11–21.

[6] Ibid. P. 15.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные, по мнению М. М. Кореневой, составляющие «архетипа национального сознания», представленные в произведениях Б. Франклина.

2. Как автор оценивает образы-маски, использованные в произведениях Б. Франклина?

3. Как образ героя «Автобиографии» соотносится, по мнению автора, с архетипом национального характера?

4. В чем заключается, по мнению автора, эстетическая ценность образов Бедного Ричарда и героя «Автобиографии»?

5. Перечислите эстетические особенности произведений Б. Франклина, выделенные автором.

Война памфлетов

Предтекстовое задание

Прочтите статью Дж. Х. Пауэлла, обращая внимание на представления автора об особой роли памфлета в истории американской литературы.

Дж. Х. Пауэлл
Война памфлетов

Перевод с английского В. Бернацкой

<…>

Памфлет царил в Америке триста лет. За это время ремесло памфлетиста стало особым родом литературной деятельности со своей техникой и формами, а сам памфлет – основным оружием в пропаганде и споре. Поощрение колониальной политики в XVI веке, распространение несогласных с церковными догмами религиозных сект, политические революции XVII века, потрясение основ империи, народные войны XVII века и, наконец, Американская и Французская революции – всем этим событиям прекрасно соответствовала емкая, воинствующая и популярная форма памфлета.

Литературные разногласия времен Американской революции запечатлены в брошюрах небольшого формата, с дешевой, но хорошо выполненной печатью, доступных по цене. Их можно было быстро прочитать и, что еще важнее, быстро написать. С 1763 по 1783 год двести американских типографий выпустили около девяти тысяч печатных изданий – книг, газет и плакатов; из них по меньшей мере две тысячи были политическими памфлетами. Именно они, эти две тысячи брошюр с претенциозными и устрашающими названиями, являлись основным ядром литературы Американской революции; их назначение – попасть как можно скорее в руки читателя и склонить его на сторону того или иного лагеря – делало памфлеты необычайно злободневными; лишь изредка касались они «вечных», близких человеку любой страны и эпохи тем.

В этом огромном потоке однодневок почти отсутствовала оригинальность. Автор и его книга сливались со множеством других авторов и книг и, взятые вместе, они давали представление о мыслях и чувствах двух миллионов американцев в очень бурный, сложный и пугающе величественный период их истории. Даже такие выдающиеся памфлеты, как «Письма

фермера» Дикинсона[1] или «Здравый смысл» Пейна, нельзя рассматривать обособленно: они занимают свое, строго определенное место в процессе борьбы и в развитии мысли. <… >

<…>

<…> Война породила более яркие литературные формы: в ней окрепли поэтические таланты Филипа Френо[2], Френсиса Хопкинсона[3] и Джона Трамбулла[4]. Эти сатирики вместе с лидерами радикалов, вроде Джона и Сэмюела Адамсов[5], постоянно призывали к независимости, но в конце 1775 года Америка еще пребывала в нерешительности. И тогда в январе 1776 года в Филадельфии появилась небольшая книжка доселе неизвестного автора, приобретшего с ее выходом мировую славу как лучшего революционного памфлетиста. Этим памфлетом был «Здравый смысл», а его автором – Томас Пейн, в прошлом английский ремесленник.

У Пейна не было родины, а у его учения – возраста. Из всех писателей Революции он был наименее «американским» – по среде, духу и целям. Он не принимал участия в пятнадцатилетней дискуссии о конституции, которая умиротворяла умы колонистов <…>. Все эти годы Пейн находился в Англии. Его интересовала не Америка, а революция. Он отличался по всем статьям от своих знаменитых американских предшественников: его образование было поверхностным, общественное положение – невидным, систематическое знание философии и умение аргументировать практически сводились к нулю. Однако то, что Пейн не принимал участия в былых метафизических спорах о конституции, способствовало независимости его взглядов. Он чувствовал, ощущал и реагировал. И не осложнял свои чувства интеллектуальными изысканиями. Яркий радикал, Пейн был прототипом само́й Революции. Его стиль был тороплив, страстен и откровенно прост; его сочинения указывали четкую программу действий для ремесленников, механиков и фермеров. Направив сопротивление в русло борьбы, Пейн дал американскому народу новую философию. Когда-то корсетный мастер из Тетфорда в Норфолке, перепробовавший профессии матроса, учителя, табачника; беспечный акцизный чиновник, бакалейщик, судейский служащий, Пейн до своего приезда в Америку, в возрасте тридцати семи лет, вел удивительно неорганизованную и безалаберную жизнь. Наделенный живым любознательным умом, но не привыкший к систематическому труду, он знал понемногу обо всем. Он начал работать в филадельфийской газете как раз в тот момент, когда накопленные нацией за период сопротивления силы сконцентрировались в Конгрессе и

Пенсильвания вступала в фазу своего пролетарского развития. Ему были одинаково близки интересы низших сословий и гуманистическое рвение таких выдающихся просветителей, как Бенджамин Франклин и доктор Бенджамин Раш[6], – его покровителей. Газетные статьи Пейна об отмене рабства, о женском равноправии, о дуэлянтах, титулах, независимости для Индии резко выделялись как будущий материал для революционных трактатов среди памфлетов, написанных по следам провинциальных политических смут и злоупотреблений в судопроизводстве <…>. Битва при Лексингтоне[7] открыла Пейну глаза на величие революции: она сделала то, что оказалось не под силу конституционным спорам и резолюциям Конгресса. Полагая, что недолгое пребывание «в стране, где все ведут свое происхождение от авантюристов», не помешает ему высказать свои резкие суждения, он вознамерился повернуть американцев в сторону борьбы за независимость. Пейн доказывал, что спорный вопрос о тонкостях конституционной законности перерос в проблему, требующую разрешения «в соответствии с потребностью человека в истине, честности и справедливости», в соответствии с его (название памфлета предложил д-р Раш) «здравым смыслом».

Памфлет потряс Америку. За несколько месяцев в стране было напечатано более ста тысяч экземпляров; в Англии он переиздавался четырежды. В конечном счете в обращении было около пятисот тысяч брошюр. Памфлет никого не оставлял равнодушным. Вашингтон считал, что памфлет «произвел переворот в сознании многих». По мнению одного из жителей Северной Каролины, он обратил большинство американцев в сторонников независимости. Вряд ли когда-нибудь книга завоевывала столь скорое и единодушное признание. Пейн отмел все политические теории относительно лояльности короне и федерации; он открыто издевался над верноподданническими чувствами по отношению к Георгу III. Напротив, он говорил о неизбежности отделения от метрополии: целый континент не мог подчиняться острову. «Период споров окончен, – писал он. – Все разрешится в последней инстанции – в бою». Он яростно нападал на «коронованного мерзавца» и высмеивал монархический образ правления. «Для Бога и общества один честный человек нужнее, чем все коронованные разбойники, когда-либо жившие на земле». Он рисовал картину, как три миллиона американцев, когда приходит английский корабль, спешат на побережье, чтобы выяснить, «какую порцию свободы им отпустят в этот раз». Он утверждал, что колонии вступили в ту стадию развития, когда подобное школьничество и смешно, и опасно. И наконец, он

призывал Америку построить самое свободное в мире общество: «Вы, любящие человечество!.. Насилие попирает своей пятой каждый клочок земли старого мира. По всему миру преследуют свободу. Азия и Африка давно изгнали ее из своих краев. В Европе она странница – Англия выживает ее. О, примите изгнанницу и приготовьте заблаговременно убежище для человечества».

Подобно Джефферсону и Руссо, Пейн был мастером возвышенного стиля. В этом и заключалась сила его призыва. Его аргументация была предельно проста, изложение сути обсуждения – элементарно. Его статьи вряд ли соответствовали нормам хорошего вкуса: он не брезговал называть психически больного Георга III «Ваше сумасшедвеличество» и с тяжеловесной страстностью вмешивался в политические тонкости. Но простота и лихорадочная пылкость его произведений привлекали многих читателей, которых оставляла равнодушными трезвомыслящая аргументация прочих писателей. «Моя родина – весь мир. Творить добро – моя религия», – восклицал он и убежденностью вдохновенного агитатора обращал в свою веру.

Два постоянных, неколебимых принципа составляли основу его кредо: вера в возможность «разумного правления» и убежденность во всеобщем братстве людей. Эти идеи не были оригинальными и трактовались некоторыми более выдающимися предшественниками Пейна значительно глубже. Однако ему удалось изложить их на языке народа; его книги были и являются азбукой либерализма.

«Здравый смысл» сделал Пейна трибуном «независимых». «Американский кризис» (тринадцать статей, написанных для «Пенсильвания джорнэл» в течение последующих семи лет с разными интервалами) сделал его оракулом революции. Знаменитое начало первой статьи Пейна, напечатанной в «Кризисе», стало ее боевым кличем:

«Бывают времена, которые являются испытанием для человеческой души. „Воины на час“ и патриоты на словах отвернутся от своей родины в годину испытаний; тот же, кто выстоит *теперь*, заслужит любовь и признательность всех мужчин и женщин страны. Тиранию, подобно аду, нелегко сокрушить, и все же мы утешаемся надеждой, что чем труднее победа, тем ярче слава». Он нападал на недальновидность тех, кто желал мира, потому что в этом случае войну пришлось бы вести их детям, и хвалил силу духа тех патриотов, которые выстояли среди поражений первого года войны:

«Мне нравятся люди, которые с улыбкой переносят трудности, которых закаляют неудачи, а размышления делают

мужественнее. Лишь слабые духом легко сдаются; тот же, чье сердце твердо и находится в согласии с совестью, пойдет ради убеждений на смерть».

В более поздних статьях «Кризиса» говорилось о насущных проблемах военных лет – финансовом хаосе, сопротивлении лоялистов[8], военном шпионаже, национальном единстве, справедливом мире и создании правительства, отвечающего интересам народа. Пейна затягивали частности политической жизни: множество мелких обязанностей и работа над статьями, помимо «Кризиса», способствовали этому. Он не порывал со своими основными «философскими» установками, но в этих статьях не сумел подняться до той оригинальности, живости изложения, того обобщающего определения национальной задачи, которые в «Здравом смысле» заставили «тринадцать часов пробить одновременно».

Однако его философия свободы продолжала оставаться столь же четкой. «Собственная позиция представляется мне прямой и ясной, как солнечный луч», – писал он; видя, какой долгий и трудный путь к победе предстоит американскому народу, Пейн выдвинул концепцию революции как освобождения от власти древних кумиров с их обветшавшей символикой, причем для всех простых людей мира, а не только американцев; Революция стала главным верованием его жизни. Однако после заключения мира и особенно правительственных реформ 1787–1789 годов революционные настроения в Америке пошли на убыль. Здесь революция закончилась. Но она начиналась в Европе, куда Пейн – этот самозванный революционный пророк – отправился в 1787 году. Как и Архимед, он считал, что, если ему дадут точку опоры, он сможет перевернуть мир. Эту «опору» ему дала Французская революция. Потерпев неудачу в руководстве революционными действиями, Пейн вложил всю силу своих убеждений и безграничную энергию в литературный труд. «Права человека» стали настольной книгой мировой революции и «евангелием» демократов двух континентов. В «Веке разума», сопоставляя политическую и теологическую доктрины – связь между которыми никогда еще так не поглощала его мысли, – Пейн заговорил о собственном деизме столь резко и неприкрыто, что приобрел множество врагов среди простых людей, бывших прежде его поклонниками и последователями. «Аграрная справедливость» являлась исследованием проблемы бедности. В состоянии ли современное человечество, порождающее бедность, уничтожить ее путем общественной борьбы? На этот вопрос Пейн отвечал положительно и выдвигал свою систему государственного налогообложения и пенсий. От демократизма

семидесятых годов он шел к национализму девяностых.

Французская революция закончилась, так же как в свое время – Американская; Франция вступила в период перестройки и захватнических войн, и Пейн оказался не у дел. В 1802 году он вернулся в Америку, показавшуюся ему чужой, и провел там несколько бедственных лет, больной, нуждающийся и всеми отвергнутый. В 1809 году Пейн умер. Расцветая в годы общественных бурь, он увядал с наступлением мира, умея разбудить чувства, он мог оскорбить осторожность – и все же он был непревзойденным мастером в умении разрушать, казалось бы, незыблемые авторитеты; он верил, что самый надежный проводник в политике – разум, а не уважение к власти или «откровения» пророков. Он обогатил политическую лексику патетикой мужества, решимости и веры, не потерявшей свое значение и в последующие годы. Трудно определить, какой нации принадлежит Пейн, но несомненно, что, оставив памятные свидетельства о поворотном периоде американской истории, он занял важное место в складывающейся литературе новой республики.

<…>

(*Пауэлл Дж. Х.* Война памфлетов / пер. с англ. В. Бернацкой // Литературная история Соединенных Штатов Америки / под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. Т. 1. М.: Прогресс, 1977. С. 179–180, 186–190)

Примечания составителя

[1] Джон Дикинсон (1732–1808) – политический деятель, публицист, автор одного из самых известных циклов эссе «Письма пенсильванского фермера» (1767). Отказался подписать Декларацию независимости, но активно поддерживал принятие конституции.

[2] Филип Френо (1752–1832) – виднейший поэт эпохи Войны за независимость, журналист, публицист, известен своей приверженностью идеям Т. Джефферсона.

[3] Френсис Хопкинсон (1737–1791) – политический деятель, композитор, художник, эссеист и поэт, известен своими сатирическими памфлетами.

[4] Джон Трамбулл (1756–1843) – юрист, публицист и поэт, основатель литературного кружка «Хартфордские мудрецы».

[5] Сэмюел и Джон Адамсы – члены бостонского семейства, сыгравшего заметную роль в истории США. Оба участвовали в подписании Декларации независимости. Сэмюел Адамс (1722–1803) – один из радикальных лидеров раннего периода американской революции. Джон Адамс (1735–1826) – 2-й

президент США (1797–1801).

[6] Бенджамин Раш (1745–1813) – политический деятель, медик, в 1769 г. стал первым профессором химии в колониях, друг Б. Франклина и Т. Джефферсона.

[7] Лексингтон – основанный в 1640 г. городок на востоке штата Массачусетс, место одного из первых сражений войны за независимость (19 апреля 1775 г.).

[8] Лоялисты – колонисты – противники отделения колоний от Англии.

Вопросы и задания

1. Прокомментируйте авторское понимание значения творчества Т. Пейна.

2. Какие идеи Т. Пейна, высказанные в памфлете «Здравый смысл», автор считает главными?

3. Какие факторы, по мнению автора, обусловили популярность памфлетов Пейна в годы Войны за независимость?

4. В чем, согласно автору статьи, причина утраты Т. Пейном популярности в последующие годы?

Томас Джефферсон (1743–1826)

Предтекстовое задание

Прочтите статью, обращая особое внимание на то, как понимается в ней значимость идей Т. Джефферсона.

Е. А. Стеценко
Томас Джефферсон

<…>

<…> Джефферсон совмещал в себе мыслителя и общественного деятеля. Он был одним из тех, кто усвоил и развил идеи английского и французского Просвещения и перенес их на американскую почву, кто сделал абстрактные теории государства, морали и права фактами человеческой истории. Однако, по сравнению со многими европейскими революционными идеологами, Джефферсон, как и большинство других вождей Американской революции, отличался отсутствием идейного фанатизма, достаточной гибкостью и умеренностью. Специфика американского Просвещения заключалась в том, что здесь не было механического и буквального заимствования социальных концепций, приоритета теории перед исторической практикой и национальным своеобразием, стремления к насильственному изменению закономерного хода событий. Национально-освободительный характер Войны за независимость, а также традиционная, мифологизированная вера колонистов в особую судьбу Америки способствовали росту национального самосознания. Американские деятели понимали необходимость следовать требованиям конкретных обстоятельств и учитывать накопленный в колониальную эпоху опыт. Революция, призванная реализовать мечты о построении справедливого государства, дала мощный толчок развитию страны, будучи одновременно и итогом пройденного пути, и залогом движения вперед.

Духовная жизнь нации революционного периода была вся проникнута противоречивым и, вместе с тем, плодотворным союзом философских идей и земных деяний. Поэтому не удивительно, что в американской литературе второй половины XVIII в. преобладали документальные, публицистические жанры и типографии печатали, главным образом, политические, научные и религиозные сочинения. С помощью небеллетристических жанров удовлетворялся интерес американцев к актуальным проблемам государственного строительства и хозяйствования и,

кроме того, через освоение литературных традиций осуществлялась преемственная связь отечественной и европейских культур, усваивались идеи Ренессанса, Реформации, Просвещения. Документальная литература была прекрасным выразителем национального сознания, тяготеющего к рационализму, научному знанию, практическому опыту и придающего большое значение взаимоотношениям личности с природой, обществом и государством.

«Отцы-основатели» Соединенных Штатов, являясь одновременно теоретиками, революционными и государственными деятелями, с исключительным вниманием относились к слову как средству убеждения, орудию борьбы и носителю буквы закона. Философской идее было тесно в рамках схоластических, «кабинетных» жанров, она приобретала политическую ангажированность, становилась элементом общественной пропаганды или включалась в доверительный диалог человека с самим собой, единомышленниками и оппонентами. Вся идеологическая система американского Просвещения нашла отражение в записках, дневниках, мемуарах, письмах и памфлетах, нередко обладавших немалыми художественными достоинствами и оказавших свое влияние на дальнейшее развитие национальной литературы.

Обширное наследие Томаса Джефферсона включает все перечисленные жанры, в каждый из которых этому «философу-правителю» удалось внести свою лепту. Самое знаменитое его сочинение – Декларация независимости – навсегда останется одним из ярчайших памфлетов в истории американской словесности. В революционную эпоху памфлет развивался вместе с политическими событиями, менял свою тематику и форму, приобретая идейную и художественную зрелость. Сначала он касался местных проблем и конкретных деятелей, затем перешел к фундаментальным вопросам общенационального значения, к теоретическому и моральному обоснованию справедливости борьбы с метрополией. Природа этого жанра, расцвет которого пришелся на XVIII в., соответствовала особенностям просветительского мышления с его логичностью, аргументированностью, тяготением к нравственным абсолютам и апелляцией к здравому смыслу. Критический и положительный пафос памфлета был обращен к реальной действительности и направлен на ее изменение и совершенствование.

«Декларация представителей США, собравшихся на общий Конгресс» («A Declaration by the Representatives of the United States of America in General Congress Assembled», 1776), получившая название Декларации независимости, проникнута верой в

революционное преобразование мира. Независимость, которую требовали колонии, должна была обеспечить им не только равный статус с европейскими странами, но и возможность создания разумного общества на принципиально новой основе, гарантирующего процветание каждого гражданина. Свобода понималась как абсолютное, неотчуждаемое право, принадлежащее и человеку, и нации в каждый момент ее истории. Америка, будучи частью мирового сообщества, могла самостоятельно распоряжаться своей судьбой и ныне, и в прошлом, и в будущем. Притязания Англии на владычество и управление народом, живущим на другом берегу океана, представлены в Декларации нарушением принципов государственного устройства, основанного на «общественном договоре», а также равных для всех людей «естественных прав». Поэтому сопротивление деспотической власти и желание свергнуть неугодное правительство полностью оправданы. Как отмечает В. В. Согрин, Декларация апеллировала не к исторически ограниченному документу – английской конституции, а к фундаментальным законам мироздания, и представляла «общественный договор» добровольным соглашением людей между собой, а не между властями предержащими и управляемыми[1].

Основные положения политической философии Джефферсона – о необходимости ограничения власти государства, главная функция которого – не насилие, а обеспечение человеческих свобод, и о революции как средстве оздоровления национальной жизни – почерпнуты из сочинений европейских просветителей, в частности из произведения Дж. Локка «Два трактата о государственном правлении» (1689). Это дало основание современникам Джефферсона критиковать его за «неоригинальность», заимствования из различных источников и повторение общеизвестных истин. Но такова была задача автора Декларации. Он прямо заявлял, что не ставил перед собой цель выдвижения новых идей, а стремился передать взгляды и настроения большинства. Как писал уже в наше время критик К. Холлидей, «оригинальность была бы фатальной, так как он должен был выражать те чувства, которые волновали в течение столетия сердца людей: иначе бы его не приняли»[2].

Однако Джефферсон творчески подошел к заимствованным идеям и дополнил их новыми, американскими чертами. Вводя в текст Декларации локковскую формулировку «естественных свобод», он делает одну существенную поправку: право на «жизнь, свободу и собственность» заменяет правом на «жизнь, свободу и стремление к счастью». Счастье как естественное право

появляется уже в виргинском билле о правах, подготовленном Дж. Мейсоном за месяц до принятия Декларации, но там сохраняется и право собственности[3]. Исключение Джефферсоном этой составляющей можно объяснить тем, что, с его точки зрения, собственность – не естественное право, а продукт исторической эволюции. Еще в «Общем обзоре прав Британской Америки» он говорил о земле как об общественном достоянии[4]. «Различия между отношением к собственности Локка, с одной стороны, и Джефферсона, а также ряда других американских просветителей, с другой, – пишет В. В. Согрин, – есть различие между позицией буржуазного либерала, поклоняющегося абсолютной свободе частной собственности и обосновывающего при помощи естественноправовой доктрины ее неограниченное накопление, и позицией буржуазного демократа, рассматривающего собственность как общественное установление и наделяющего государство правом регламентировать крайности ее свободного развития»[5].

Кроме того, как верно заметила американский исследователь Адриенн Кох, появление понятия «счастье» в политическом документе вывело его из сферы личного, интимного и превратило в общественную категорию[6]. Исходя из эпикурейских тезисов о том, что счастье – цель жизни, полезность – критерий добродетели, а радость и удовольствие заключаются в благе ближних, Джефферсон сделал частный успех государственной задачей. Представление о счастье как о естественной потребности человека, несомненно, свидетельствует о светской направленности джефферсоновского мышления, далекого от пуританских догматов, обещавших достижение блаженства не в земном, а в потустороннем мире. Джефферсон был уроженцем Виргинии, где, в отличие от Новой Англии, гораздо меньше ощущался религиозный ригоризм и сильнее проявлялись элементы феодальной и ренессансной культуры. Занятия искусством, светские развлечения, наслаждение красотами природы составляли значительную часть жизни южных джентльменов, которые считали собственность лишь одним из факторов благоденствия и не отличались особенной меркантильностью. «Американская мечта» изначально была шире приземленного идеала материального достатка и включала в себя упоение дарами судьбы и неограниченными человеческими возможностями.

Идеи Декларации опирались на теоретически обоснованный мировоззренческий фундамент и в то же время стимулировались конкретной политической ситуацией. Документ был призван подвести философский базис под требование независимости,

разоблачить противоправные действия английской короны и призвать американский народ к борьбе с тиранией. Этими задачами обусловливаются жанровые особенности Декларации, сочетающей в себе черты исторического сочинения, философского трактата, политического памфлета и манифеста. <…>

Конкретные цели Декларации определили всю систему использованных автором публицистических средств. Обращаясь прежде всего к американскому народу и выражая демократические идеи, Джефферсон стремится к доступности и простоте изложения. Он хочет показать всему миру, что требование независимости – это воля жителей Нового Света, от имени которых написан памфлет. Декларация не перегружена философской риторикой или авторскими субъективными соображениями. Она рассчитана на коллективное восприятие, на возбуждение гражданских, патриотических чувств, заставляющих людей ощутить себя частью единого целого.

В той части Декларации, где речь идет о праве колоний на самоопределение, мысли аксиоматичны, «истины очевидны», построены на общих умозаключениях и обращены к здравому смыслу и разуму читателя. Переход к обвинениям в адрес Англии и короля происходит через констатацию явного противоречия между установленными нормами человеческого бытия и «неограниченным деспотизмом» метрополии. Здесь к холодному рассудку присоединяется оскорбленное нравственное чувство – в настроении нации, «долго и терпеливо переносившей разные притеснения», наступает перелом.

Представленные далее «на суд беспристрастному миру» факты, уличающие Георга III в «беспрестанных несправедливостях и узурпациях», взяты из исторической реальности и рассчитаны на эмоциональный отклик. Однако и здесь Джефферсон старается, по мере возможности, не утратить высокого уровня объективности, обобщая конкретные, хорошо известные факты, прибегая к иносказаниям. Так, например, имея в виду закон 1774 г. о передаче в Англию для судебного рассмотрения дел колонистов, обвиняемых в мятеже, он пишет об «отправлении нас за море для суда за мнимые преступления». Члены английского Парламента называются «другими лицами», Канада – «соседней провинцией». Георг III – это «он», олицетворение безличной тирании, монархической власти, бесконечно далекой, чуждой и враждебной американскому народу. В гиперболических инвективах король предстает злодеем, «который грабил нас на море, опустошая наши берега, сжигая наши города и убивая наших сограждан», а также «вел жестокую войну против самой человеческой природы»[7]. В черновом варианте памфлета

последний аргумент был усилен указанием на такое вопиющее преступление «христианского короля», как работорговля – «пиратская война, позорящая даже языческие государства». Однако это обвинение было вычеркнуто из окончательной редакции Декларации, поскольку слишком явно противоречило интересам виргинских плантаторов и, кроме того, было не совсем справедливым: короля упрекали в том, что он насильно навязывал Америке работорговлю.

С профессиональной дотошностью юриста Джефферсон выстраивает обличающие аргументы и произносит яркую обвинительную речь, в которой некоторая формализованность и педантичность юридического документа сочетается с публицистической страстностью памфлета. Монотонные повторы аналогичных фразовых структур и зачинов поддерживают торжественность тона, создают своеобразный ритмический рисунок, нагнетают напряженность и ведут к интонационной и смысловой кульминации. Лаконичность, четкость сентенций и ясность стиля делают текст доходчивым и доказательным, высокий слог взывает к патриотическим чувствам и убеждает в значительности исторического момента, резкие выпады против противника пробуждают гнев и готовность к сопротивлению. Последняя часть Декларации содержит упреки в адрес англичан, которые «остались глухи к голосу справедливости и кровного родства» и не выразили «порицания актам узурпации». Таким образом, автор не оставляет сомнений в необходимости, правомерности и нравственной оправданности отделения от метрополии и предлагает считать англичан «отныне, как и другие народы, врагами во время войны и друзьями во время мира»[8]. Памфлет завершается объявлением полной независимости Штатов, освобождающихся от «всякого подданства британской короне».

Декларация независимости – документ революционной эпохи, когда расчищалась площадка и создавались благоприятные условия для строительства демократической республики. На очереди было оформление идей в государственное законодательство, разработка конституции, дискуссии по поводу путей и форм развития страны. Джефферсон, принимавший самое активное участие в политической жизни, по мере возможности, пытался осуществить свои замыслы на практике и пользовался всяким случаем, чтобы убедить соотечественников в пользе предлагаемых им преобразований. Наиболее систематическое изложение его взглядов содержится в «Заметках о штате Виргиния» (*Notes on the State of Virginia*), представляющих собой ответы на 23 вопроса секретаря французской дипломатической

миссии в Филадельфии Франсуа Марбуа, который попросил членов Континентального конгресса представить ему сведения о различных американских штатах. Джефферсон как губернатор Виргинии охотно возложил на себя эту миссию и, воспользовавшись собственными знаниями и материалами других исследователей, написал в 1781 г. небольшую книгу. Впоследствии она была частично доработана и только в 1785 г. опубликована без указания имени автора во Франции тиражом 200 экземпляров. Ее издание на английском языке в Америке относится к 1788 г.

Как следует из перечня использованных Джефферсоном источников, он был хорошо знаком с трудами своих предшественников, оставивших записки о природных богатствах и обитателях Виргинии. Перед ним была полная картина эволюции этого жанра на протяжении более чем полутора веков. В «Заметках» ощущается влияние давно сложившихся традиций, и в то же время проявлены особенности американской небеллетристической литературы второй половины XVIII столетия.

Хотя композиция книги была обусловлена содержанием и порядком заданных вопросов, в целом она соответствует принятой структуре записок, где последовательно описываются географическое положение края, его земные ресурсы, животный и растительный мир, климат, аборигены, быт колоний и принципы их общественного устройства. В «Заметках» полно фактических, научных данных, многие из которых были получены путем личных изысканий автора во время его экспедиций по штату. Здесь приводятся результаты раскопок древних индейских могильников, указываются углы наклона пластов горных пород, дается каталог местных растений, описываются останки мамонтов, оцениваются навигационные возможности рек.

Рациональное начало преобладает у Джефферсона над эмоциональным. В целом его подход можно определить как научный, однако он не может ограничиться сухим изложением фактов. Просветительское мировосприятие, во всем ищущее гармонию, целостность и завершенность, склонно к восхищению красотой. Информативное описание местности в «Заметках» может прерываться поэтическими отступлениями, изображением виргинских видов, горных водопадов или могучих рек, «неописуемых», «восхитительных» и «лучших в мире». Недаром Джефферсон считается одним из первых певцов американской природы.

Автор строит предположения о загадочных находках морских раковин высоко в горах, ставя под сомнение легенду о всемирном

потопе, размышляет о происхождении племен краснокожих, опираясь на сравнительное исследование расхождений между языками, принадлежащими к индейской или азиатской группе. С присущим просветителям рационализмом он полагается только на факты и там, где их недостаточно, выдвигает различные версии, избегая окончательных заключений. «Невежество предпочтительнее ошибки; тот, кто не знает ничего, ближе к истине, чем тот, кто обладает ложным знанием»[9].

Таким «ложным знанием» Джефферсон считает теорию Бюффона, пытавшегося доказать преимущества европейского климата перед американским. Сравнивая размеры животных на противоположных берегах Атлантики, Бюффон пришел к выводу, что в Америке из-за неблагоприятных условий все живое отстает в развитии и, следовательно, краснокожие интеллектуально ниже белых, мало эмоциональны, бесчувственны и неспособны на создание цивилизованного общества. В качестве контраргументов Джефферсон перечисляет достоинства индейцев, объясняя различие культур не биологическими факторами, а спецификой жизни. Он с сочувствием и явной идеализацией пишет о племенном устройстве как образце «естественного бытия», где, по сравнению с Европой, мало законов, но мало и преступлений, требующих суровых наказаний. Исходя из гуманистической идеи врожденной человеческой добропорядочности, Джефферсон полагает, что в небольших сообществах возможно управление, основанное не на насилии, а на апелляции к особому естественному чувству. У него вполне уважительное отношение к индейской культуре, с его точки зрения, заслуживающей всяческого внимания, и к интеллектуальным способностям индейских юношей, которых он предлагает обучать в школах наравне с белыми. Как пример, свидетельствующий о высоком уровне образного мышления и ораторского искусства аборигенов, в текст включена блестящая речь вождя Логана.

Столь же неприемлемо для Джефферсона и бытующее мнение о вторичности и неплодотворности колониальной культуры, по его мнению, сделавшей за короткий срок своей истории большие успехи и сумевшей выдвинуть многих выдающихся деятелей, таких, как Б. Франклин и Дж. Вашингтон. Джефферсон предан своей родине, но его патриотические чувства лишены стихийной эмоциональности. Достоинства Америки утверждаются с помощью здравого смысла, логики и фактов, без преувеличений и резких выпадов против оппонентов. Джефферсон ощущал себя не только американцем, но и представителем всего человечества, подчиненного единым для всех природным, историческим и моральным законам. С самых широких позиций трактуются в

«Заметках» проблемы религии, права, экономики, образования, рабовладения. Конкретные предложения по законодательству, по упорядочиванию жизни штатов и их благоустройству соизмеряются прежде всего с нравственными принципами и «естественными правами» человека, соблюдение которых для Джефферсона является обязательным условием. В его записках практически отсутствует элемент автобиографичности, исповедальности, равно как и местного прожектерства или партийной тенденциозности. Для Джефферсона борьба вокруг государственного устройства Виргинии – факт не столько биографический или узконациональный, сколько общечеловеческий. Америка должна была, отказавшись от отрицательного опыта Европы, явить образец подлинно демократического разумного общества, создающего благоприятные условия для проявления добродетели и подавления порока.

Поскольку многие затронутые в «Заметках» проблемы носили в 80-е годы дискуссионный характер, в соответствующих разделах содержится не только информация, но и определенная социальная программа. Не случайно это сочинение вызвало критические замечания со стороны идейных противников Джефферсона, упрекавших его в излишнем радикализме. <…>

<…>

Противник государственного насилия и подавления независимого мышления, Джефферсон не мог оставаться равнодушным к вопиющей несправедливости, бытующей в его родном штате, – рабству негров. Рост работорговли вел к расширению плантаций, разорению мелких фермеров, углублению классового разделения и образованию аристократии, что ставило под угрозу демократическое устройство общества. В том, что институт рабства должен быть уничтожен, у Джефферсона сомнений не было. С подобным предложением он выступал, и не раз, чем заслужил неудовольствие и осуждение многих своих сограждан. Однако как плантатор-рабовладелец, имевший около 200 рабов и давший свободу лишь двоим, он не смог в своем отношении к рабству полностью освободиться от предрассудков белой расы, продемонстрировав типичное и неизбежное для его эпохи расхождение идеалов и практики. Для него остается проблематичным – можно ли считать черных африканцев равными европейцам по физическому и духовному развитию. Рассматривать этот вопрос он предлагает «с точки зрения естественной истории»: «Не противоречит опыту предположение, будто различные виды одного и того же рода или разновидности одного и того же вида могут обладать различными

качествами. Разве любитель естественной истории, рассматривающий все градации животного мира с философских позиций, не простит попытку сохранить эти градации в области человеческого рода такими же отчетливыми, какими их создала природа? Злополучное различие в цвете и, возможно, способностях – значительное препятствие для эмансипации этого народа»[10].

Считая это препятствие непреодолимым, Джефферсон предлагает удаление освобожденных рабов «за пределы, позволяющие смешиваться [с белыми. – *Е.С.*]…»[11] Необходимость депортации обосновывается также рядом причин политического и морального характера: «глубоко укоренившиеся предрассудки, свойственные белым; десятки тысяч воспоминаний о несправедливостях, перенесенных черными; новые провокации; реальные различия, созданные природой, и много других обстоятельств будут делить нас на два лагеря и вызовут общественные потрясения, которые, возможно, окончатся не иначе как истреблением той или другой расы…»[12] Заслугой Джефферсона является то, что он понимал разлагающее влияние рабства как на черных, так и на белых. Хозяева развращаются незаконными привилегиями и неограниченной властью над другими человеческими существами, привыкают к безделью, подают дурной пример своим детям. Слуги деградируют духовно от постоянного унизительного повиновения, не имеют возможности развить свои способности и приобретают склонность к воровству. Джефферсон не отказывает черной расе в наличии врожденного «нравственного чувства». «Ослабленное уважение рабов к имущественным законам» он объясняет «их положением, а не отсутствием морали». «Человек, на стороне которого не существует никакого права собственности, возможно, чувствует себя менее обязанным уважать законы, установленные другим. Когда мы приводим доводы в свою пользу, мы прежде всего заявляем: чтобы законы были справедливыми, они должны соответствовать праву…»[13]

Считая нарушение «естественных прав» по отношению к черным столь же недопустимым, как и по отношению к белым, Джефферсон остается верным своему гуманистическому кредо, хотя идея депортации освобожденных рабов свидетельствует о непоследовательности его взглядов на расовую проблему. Он мыслил общечеловеческими категориями, но жил в определенном историческом времени, в условиях рабовладельческого Юга, наложивших отпечаток на его мировоззрение.

Специфика привычного для Джефферсона южного уклада во многом объясняет его приверженность к одностороннему

аграрному развитию страны и неприязнь к урбанизации. <…> В отличие от Руссо, он не усматривал зла в частной собственности и в цивилизации как таковой. Америка будущего представлялась ему не морской державой, претендующей на мировое господство, а республикой мелких фермеров, получающей промышленные изделия из-за океана и содержащей армию и флот лишь на случай защиты от внешнего нападения. Позже, в 1799 г. он писал: «Я за свободную торговлю со всеми нациями и против всяких политических связей и дипломатических отношений с какой-либо из них»[14].

Идея аграрной республики, где отсутствует промышленность и, следовательно, нет условий для экономического и социального прогресса, обнажала противоречие просветительской идеологии, стремящейся к некоему идеальному, стабильному государственному устройству. Джефферсон пытался найти оптимальное решение вечных проблем – как привести общественную практику в соответствие с нравственностью. И при этом совершал типичную для идеалистов всех времен ошибку – умалял значение объективных исторических законов, подменяя их законами морали. Мирные занятия сельским хозяйством наиболее соответствовали просветительскому представлению о бытии «естественного человека» и американскому идеалу «нового Адама», освободившегося от пороков европейской цивилизации. Вслед за французскими физиократами[15], Джефферсон полагал, что только земледельческий труд способствует нравственному здоровью, тогда как ремесла и торговля служат распространению торгашеского духа и аморальности. По его мнению, несчастье Европы заключалось в недостатке свободных плодородных земель, вследствие чего люди вынуждены строить мануфактуры и селиться в больших городах. В Америке же, где продолжал существовать фронтир, каждый мог стать «избранником Бога» и «хранилищем добродетели», как Джефферсон именовал крестьян.

Таким образом, вера в исключительную судьбу Америки имела у Джефферсона прежде всего философско-этическую основу, несмотря на попытки ее экономического обоснования. Не случайно он советовал заимствовать у Европы только то, что может иметь практическую пользу, и то, что относится к области культуры и способствует развитию высоких чувств, – архитектуру, живопись, парковое искусство, но при этом предостерегал от дурного влияния европейских нравов, порожденных монархией, феодализмом и большими городами. Джефферсон был искренне предан научному знанию, и тем не менее ему принадлежат слова: «Если наука не приносит лучших плодов, чем тирания, убийства, грабежи и падение национальной морали, я бы хотел, чтобы наша

страна осталась невежественной, честной и достойной уважения, как наши дикари-соседи»[16]. Дж. Дьюи справедливо назвал идеализм Джефферсона «моральным идеализмом, а не мечтательным утопизмом»[17].

В то же время концепция американского государства, при всей ее конкретности, рационалистичности и практичности, несла в себе несомненные черты утопии – на девственных просторах отдаленного от остального мира континента Джефферсон мечтал достигнуть гармонического единства свободной личности, справедливого общества и благоприятной природы. Эта концепция и обусловила смысловую целостность «Заметок», несмотря на тематическую обособленность отдельных их разделов. Книга не только констатирует существующее положение дел в стране, она предлагает коренные преобразования, пытается заглянуть в будущее и поэтому исполнена историзма, энергии и динамичности. В повествовании, затрагивающем общефилософские и общегосударственные проблемы, доминирует идеология автора, хотя он старается не выделять собственную личность и не раскрывать свой внутренний мир.

Объективность, присущая запискам обитателей южных штатов, характерна и для написанной в 20-е годы XIX в. «Автобиографии» (*Autobiography*) Джефферсона, где автор-герой предстает прежде всего как общественный деятель, участник и свидетель исторических событий. История – главное действующее лицо «Автобиографии». О своих предках, семье, учителях и перипетиях частной жизни Джефферсон пишет лаконично и фактографично, уделяя гораздо большее место родной Виргинии, ее первопоселенцам, религиозным сектам и законам. Повествуя о том или ином человеке, Джефферсон обращает внимание главным образом на его общественную деятельность и те черты, которые важны для ее осуществления. В характеристике отца он выделяет сильный ум, трезвость суждений и пристрастие к чтению, а к его заслугам причисляет участие в определении границы между Виргинией и Северной Каролиной и в создании карты Виргинии. <…>

О себе Джефферсон пишет подробно лишь при описании тех событий, где им была сыграна важная политическая роль. Как и в «Заметках», автор пользуется случаем изложить свои взгляды по различным вопросам государственной важности и, будучи истинным американцем, не может, погружаясь в воспоминания, упустить из виду заботы настоящего. Он предлагает поправки к американской конституции, рассуждает о насущных правовых проблемах. Его интересы носят общественный характер, личные

мотивы поступков отсутствуют или не раскрываются, поскольку относятся к второстепенным. Принцип, которому Джефферсон следует в «Автобиографии», – «политик должен говорить мало, но по сути дела»[18]. По поводу своего губернаторства в Виргинии он пишет: «Поскольку теперь, так сказать, я отождествлен с самой республикой, написать мою историю во время моего двухлетнего правления означает написать общественную историю этого периода революции в штате»[19]. Значительная часть повествования ведется не от «я», а от «мы», ибо такие события, как Американская революция и принятие Декларации независимости, представляются Джефферсону общенациональным делом и он не хочет отделять себя от соратников и единомышленников. Личные впечатления и оценки стремящегося к объективности и документальной точности автора сводятся к минимуму. Например, в описании дебатов по поводу Декларации приводятся разные точки зрения и аргументы спорящих сторон, причем для большей аутентичности текст близок к прямой речи с ее интонационными особенностями, восклицательными и вопросительными предложениями. Джефферсон не пытается защитить и отстоять собственную позицию. Для того, чтобы она стала ясной читателю, он просто вводит в повествование сочиненный им первоначальный вариант документа до внесения в него предложенных позднее поправок. По его словам, «чувства людей можно узнать не только по тому, что они принимают, но и по тому, что они отвергают»[20].

В выражении своих мыслей и эмоций Джефферсон несколько более раскован при описании событий Французской революции, во время которой, находясь во Франции в качестве представителя иностранной державы, он вынужден был поддерживать позицию нейтралитета и невмешательства. Как сторонний наблюдатель Джефферсон позволяет себе предложить собственную версию происходящего, проанализировать ошибки короля, дать негативную характеристику королеве, выразить восхищение революционерами-патриотами и с гордостью заявить о влиянии Американской революции на Французскую. «…Американская революция разбудила мыслящую часть французской нации в целом от сна деспотизма, в который она была погружена»[21].

В «Автобиографии» Джефферсон подтверждает право восставшего народа на протест против тирании. В то же время он осуждает казнь короля и террор, предпочитая мирный, бескровный путь к смене власти. Имея возможность проследить революционный процесс с дистанции времени и отдавая должное прогрессивному значению событий во Франции для всего человечества, он не может не отметить, что пролитая кровь

деморализовала нацию, ввергла мир в беспорядки, преступления и несчастья и «запятнала навеки страницы мировой истории»[22]. Результаты революции оказались для французов весьма неоднозначными. «…После тридцати лет внешней и внутренней войны, потери миллионов жизней, попрания личного счастья и временной иностранной интервенции на их собственную землю, они больше ничего не получили, даже безопасности»[23]. Джефферсон понимает роль революционных преобразований, но как гуманист сожалеет о заплаченной за них цене – жизни и благополучии отдельного человека. <…>

<…>

(*Стеценко Е. А.* Томас Джефферсон // История литературы США. Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XVIII вв. М.: Наследие, 1997. С. 513–521, 524–529)

Примечания

[1] *Согрин В. В.* Идейные течения в американской революции XVIII века. М., 1980. С. 126.

[2] *Holliday C.* A History of Southern Literature. New York, 1969. P. 87.

[3] *Согрин В. В.* Указ. соч. С. 131.

[4] Американские просветители: в 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 23.

[5] *Согрин В. В.* Указ. соч. С. 132.

[6] *Koch A.* Te Philosophy of Tomas Jeferson. Gloucester, MA, 1957. P. 40.

[7] Американские просветители. Т. 2. С. 30, 31.

[8] Там же. С. 32.

[9] *Jeferson T.* Te Notes on the State of Virginia. Chapel Hill, 1955. P. 33.

[10] Американские просветители. Т. 2. С. 61.

[11] Там же. С. 62.

[12] Там же. С. 59.

[13] Там же. С. 60.

[14] Te Essential Jeferson. New York, 1963. P. 386.

[15] См.: *Захарова М. О* генезисе идей Томаса Джефферсона // Вопросы истории. 1948. № 3. С. 40–59.

[16] Американские просветители. Т. 2. С. 28.

[17] *Dewey J.* Te Living Toughts of Tomas Jeferson. New York, 1957. P. 21.

[18] Autobiography of Tomas Jeferson. New York, 1959. P. 20.

[19] Ibid. P. 63.

[20] Ibid. P. 35.

[21] Ibid. P. 80.

[22] Ibid. P. 110.
[23] Ibid. P. 103.

Вопросы и задания

1. Перечислите те особенности духовной жизни Америки эпохи Войны за независимость, которые выделяет автор статьи.

2. Какие из принципов философии Просвещения получили, на взгляд автора, развитие в произведениях Т. Джефферсона?

3. Какие элементы структуры эссе выделены Е. А. Стеценко при анализе «Декларации независимости?

4. Каковы эстетические особенности произведений Т. Джефферсона, на взгляд автора?

Филип Френо (1752–1832)

Предтекстовое задание

Определите, как автор статьи оценивает место Ф. Френо в истории развития американской поэзии.

А. М. Зверев
Поэт американской революции

ТВОРЧЕСТВО ФИЛИПА ФРЕНО И ПРОБЛЕМА СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ США

<…>

Долгое время считалось, что история американской поэзии начинается с творчества Френо. Он изображался основоположником, «отцом поэтического искусства» в США, первым национальным поэтом Америки и т. п. Еще в работе известного американского литературоведа начала нашего века – Ф. Л. Патти, издавшего со своим обширным предисловием первое сравнительно полное собрание стихотворений Френо (1902), наметилось противопоставление творца «Британской плавучей тюрьмы» всей предшествующей и современной ему поэзии США как фигуры несравненно более значительной и поэтому стоящей у истоков национальной поэтической традиции[1]. Последующие литературоведы вплоть до наших дней придерживались в целом той же точки зрения.

Между тем, оставаясь в основе своей справедливой, она все же требует известных уточнений. Френо не нуждается в искусственном возвеличивании, побуждающем, в частности, недооценивать выдающихся американских поэтов XVII столетия, так же как и некоторых мастеров, работавших в одну эпоху с ним, к примеру Тимоти Дуайта и Джона Трамбулла. С другой стороны, вряд ли есть серьезные основания утверждать, что именно Френо был заложен фундамент, на котором поднялось здание национально-самобытной поэзии США. Творчество этого поэта – важное звено в процессе выявления характерных свойств американской поэтической традиции, и все же вплоть до романтиков поэзия США еще в полной мере не обретала черт действительно-самобытного, национально-специфического явления.

Еще более условны существующие определения

художественной сущности поэтического творчества Френо. В работах, посвященных ему, можно встретить пестрый спектр таких определений, подчас взаимоисключающих. Поэзию Френо обычно характеризуют как явление классицизма, вместе с тем как бы уже свидетельствующее о кризисе классицистской поэтики и предвещающее поэтику романтическую[2]. В целом это верно, однако подобный подход сразу же создает серьезные трудности для каждого, кто желал бы представить творчество Френо феноменом национально-американским. Известно, что в литературе США XVIII в. классицизм, по сути дела, не прижился и выступил в формах, явно заимствованных из культуры метрополии, безжизненных и лишенных даже следа американской характерности. Едва ли снимают эту трудность и определения типа «революционный классицизм», «крупнейшим представителем» которого объявляется Френо[3]. Не говоря уже об относительной точности самого термина, эпитет «революционный» не изменяет эстетической природы поэтики классицизма и не делает ее более органичной для потребностей художественного воплощения исподволь складывающегося национального сознания американцев.

Поскольку же такая задача была решена романтиками, возникает побуждение представить Френо их прямым предтечей, обратившимся «от холодных персонификаций классицизма к пламенным речам романтизма»[4]. В работах много занимавшегося творчеством Френо А. Н. Николюкина подобное побуждение особенно наглядно. Френо характеризуется здесь как поэт «революционного предромантизма», как «один из зачинателей революционного романтизма в мировой литературе»[5]. И, наконец, он прямо назван «первым национальным поэтом-романтиком», из чего делается весьма ответственный вывод: «Начало романтизма в мировой литературе отодвигается, по крайней мере, на десятилетие ранее по сравнению с европейской хронологией… Возникновение романтизма в литературе США следует отнести к эпохе американской революции»[6].

Этот вывод уже оспаривался в нашей научной литературе, в частности Ю. В. Ковалевым[7], указавшим на целый ряд несообразностей хронологического и эстетического порядка, неизбежных при таком подходе к проблеме. И в самом деле, необъяснимым оказывается почти полувековой разрыв между зарождением романтизма и его литературным осуществлением, происходившим в США не ранее третьего десятилетия XIX в., т. е. значительно позднее, чем в Европе. Столь же необоснованной кажется сама попытка представить Америку с ее культурной провинциальностью, не преодоленной вплоть до эпохи Мелвилла,

Купера и По, родиной романтического художественного движения, сыгравшего исключительную роль в мировой культуре своего времени.

Вероятно, недоумения такого рода разъяснятся при том условии, если будет преодолена жесткая оппозиция «классицизм – романтизм», препятствующая пониманию сущности процессов, отмеченных в американской литературе конца XVIII в., и создающая явно ошибочную картину тогдашней художественной жизни США. Френо, как, например, и его современница Филис Уитли, конечно, не может быть истолкован только в системе категорий классицистской эстетики, но отсюда еще не следует, будто его творчество можно рассматривать как явление романтического искусства, тем более хронологически первое в мировой литературе. Суть дела заключается в том, что художественная культура XVIII в. обладает целым рядом тенденций промежуточного характера: особенно важны среди них сентиментализм и предромантизм. Эти тенденции усиливаются во второй половине столетия, в период, непосредственно предшествующий двум великим революциям: Американской и Французской.

Оставаясь на глубокой периферии мирового художественного процесса, американская словесность той поры тем не менее достаточно чутко улавливает меняющиеся философские и эстетические веяния, откликаясь на них по большей части произведениями более или менее подражательного типа, но подчас и самобытными творениями, в которых находят отклик те или иные литературные искания, уже не укладывающиеся в рамки классицизма. Так обстоит дело с притчами и автобиографической прозой Б. Франклина, с публицистикой Т. Пейна, с готическими романами Ч.Б. Брауна – произведениями, дающими почувствовать многообразие художественных возможностей, сосуществующих в границах просветительской идеологии и, разумеется, никак не сводимых к классицизму. Так обстоит дело и с лирикой Френо, в которой воплотились некоторые характерные черты сентиментализма.

Для Европы заключительных десятилетий XVIII в. сентиментализм – феномен, обладающий вполне ясным идейно-художественным содержанием, раскрывшимся в «Новой Элоизе» и «Страданиях молодого Вертера», в «Тристраме Шенди» и «Письмах русского путешественника», в юнговских «Ночных мыслях» и лирике немецких поэтов-штюрмеров. При всех различиях между упомянутыми литературными явлениями в них есть определенная творческая общность, выразившаяся в культе чувства, неприятии любых форм сословного гнета и насилия над

личностью, преклонении перед гуманистическим идеалом свободного и полноправного человека, обладающего богатой душевной жизнью и во взаимоотношениях с миром исходящего не из предустановленных нормативных правил, а из естественно ему присущего ощущения справедливости, красоты и правды. Метафизичность, идет ли речь о понимании общественной жизни, истории или человеческой природы, была преодолена сентименталистами, которые именно по этой причине не могли не отказаться и от фундаментального для классицистской поэтики принципа рационалистической ясности и однозначности художественного высказывания, жанровой каноничности, надэмоциональности и т. п.

Речь в конечном итоге шла об утверждавшемся в предчувствии близящихся революций новом взгляде на человека и его место в обществе, о новом понимании диалектики личного и социального, новом подходе к извечной проблеме индивидуальности и среды, в которой она обитает. Искусство сентименталистов воплотило наиболее радикальные элементы просветительского миросознания и было по преимуществу бунтарским, граждански активным искусством, хотя по первому впечатлению оно касалось лишь сферы частного бытия человека, подчас резко противопоставляемого его общественному бытию. Такое впечатление, понятно, не могло возникнуть случайно, и оно обмануло даже столь проницательного критика, как Вольтер, с его язвительными нападками на Руссо. Не приходится удивляться тому, что в массовом восприятии сентиментализм выглядел всего лишь как литература, наделенная явно чрезмерной «чувствительностью», отличающаяся искусственной патетикой и неспособная преодолеть очевидную камерность содержания.

Как раз в качестве чувствительной и меланхоличной поэзии, разработавшей свои стереотипные мотивы и образы, сентиментализм оказал очень широкое, хотя, разумеется, достаточно поверхностное влияние на литературу конца XVIII столетия, включая и американскую. Биограф Френо и автор посвященного ему раздела в «Литературной истории Соединенных Штатов» Л. Лири пишет, что, будучи редактором беллетристических журналов 90-х годов XVIII в., поэт был вынужден заполнять страницы этих изданий разного рода поделками в духе «Вертера» и песен Оссиана, поскольку не располагал иным материалом. Поэзию заполонили «сентиментальные и приторные подражания английским стихам, в которых щеголи и синие чулки обменивались традиционными комплиментами – вялыми и претенциозными»[8]. Имена сочинителей этих стихов, избравших для себя звучные

псевдонимы американских Менандров и Филений, погребены между переплетами старинных альманахов, но при жизни Френо такие стихотворцы пользовались и признанием и популярностью.

На рубеже XVIII–XIX вв. сентиментализм, таким образом, приобретает в США довольно широкое распространение, хотя, за исключением Френо и отчасти Уитли, он предстает не более чем данью европейской моде. Ситуация, в общем и целом типичная для той эпохи, – ее можно, например, наблюдать и в русской литературе, где рядом с Карамзиным работает большая группа поэтов-карамзинистов, воспринявших только самый верхний слой сентименталистской проблематики и поэтики, а также творцы пухлых чувствительных романов наподобие Эмина. Активность многочисленных подражателей «Новой Элоизе» в итоге скомпрометировала сентиментализм уже для следующего литературного поколения, существенно осложнив противоборство «новаторов» и «архаистов», происходившее в поэзии предпушкинской эпохи.

Для американской литературы сентиментализм не сыграл той роли, какая ему по праву принадлежит в литературах Западной Европы, и тем не менее это было явление примечательное и неслучайное – при всех необходимых оговорках относительно временного засилья сладкозвучных «певцов чувства». На фоне вялых и перенасыщенных искусственными страстями поэм, выходивших в печать за подписью Филении (Сары Уэнтворт Мортон) и ее многочисленных литературных единоверцев, особенно ясно подлинное значение «Стихотворений религиозного и морального содержания», изданных в 1773 г. в Лондоне Филис Уитли. Столь же очевидно и значение пейзажной и философской лирики Френо, отчасти и впрямь предвосхищающей отдельные мотивы, которые будут переосмыслены и глубоко освоены романтиками. Созданные в годы непосредственно перед революцией или сразу после нее, произведения Уитли и Френо доносят зарождающееся и крепнущее новое представление о человеке как личности духовно богатой, ощущающей неповторимость своего «я», властью фантазии влекомой за грань будничного бытия и способной находить подлинно высокое и поэтическое содержание в самых непримечательных реалиях, фактах, подробностях окружающей жизни. Тем самым в творчестве двух поэтов, и особенно Френо, находит свое преломление определяющая тенденция сентиментализма – искусства, возникшего в предчувствии надвигающегося и уже осуществляющегося революционного перелома и выразившего сущность происходивших коренных изменений в человеческом сознании наиболее органично и

глубоко.

Как и любой американский литератор вплоть до XIX в., Френо формировался едва ли не исключительно на английских художественных эталонах, пережив многочисленные творческие влияния. Несложно различить в его поэзии прямые отголоски и Мильтона, и Попа, и Драйдена. Однако характерно, что самым устойчивым оказалось воздействие Голдсмита. Это имя встречается наиболее часто и в эссе Френо, и даже непосредственно в его поэтических произведениях.

Интерес к Голдсмиту пробудился у Френо очень рано, и одним из его первых выступлений на ниве поэзии стала буколика «Американская деревня», написанная в подражание знаменитой голдсмитовской «Покинутой деревне», хотя и выразившая характерное для эпохи убеждение в том, что Америку минуют беды и пороки европейской действительности. Для патриотически настроенного и еще неискушенного Френо подобная оптимистическая уверенность по-своему естественна. И важны в данном случае не столько различия идейного характера, сколько сама творческая ориентация на эстетический образец, представляющий собой одну из вершин сентиментализма.

Разумеется, эта ориентация не была для Френо ни исключительной, ни – на первых порах – даже главенствующей. Вначале основная сфера его творчества – сатиры и политические стихотворения, написанные на злобу дня («Политическая литания», «К американцам», «Полуночное совещание» и другие стихи периода революции и войны): муза Френо вдохновляется поэтическим идеалом классицизма. Перед нами характерно-классицистская поэзия, постоянно использующая античные реминисценции, перегруженная абстрактной символикой, выспренняя, но подчас добивающаяся неподдельной страстности – и в утверждении, и в отрицании. Роль трибуна и публициста в целом едва ли органична для Френо. Но здесь решающее слово принадлежало времени.

Считая, что несовпадение между потребностями эпохи и сущностью дарования замечательного лирика оказалось губительным в судьбе Френо, В. Л. Паррингтон писал о попусту растраченных творческих силах этого поэта: «Если бы он оставался в стороне от бурных событий… и совершенствовал свое поэтическое мастерство, он, вне всякого сомнения, стал бы основоположником американской поэзии»[9]. Такого рода упреки нельзя назвать беспочвенными – при всей очевидной их тенденциозности. Значение Френо как поэта, выразившего идеалы Американской революции, велико и неоспоримо.

Такой вывод подкрепляется не только широко известными

фактами огромной популярности стихотворений-прокламаций Френо и его бичующих сатир, которые разили приверженцев английской короны, вызывая страстный отклик в стане борцов за американскую республику. Гражданская поэзия Френо периода революции в лучших своих образцах обладает тем качеством высокой простоты и открытости поэтического чувства, которое явилось во многом новой чертой для классицистской поэтики. Отдавая дань эстетическим канонам классицизма, требовавшим выспренности и обилия мифологических реминисценций, Френо вместе с тем преодолевал их сковывающие рамки, когда великие события времени находили у него отклик прямой и подчеркнуто личный, давая почувствовать читателю активную вовлеченность поэта в коллизии времени. В самом классицизме Френо вызревало то особое, связанное с переживаниями личности поэтическое содержание, которое и придает своеобразие его стихотворной публицистике, как бы она ни была загромождена условными риторическими образами и чисто литературными ассоциациями.

В эстетическом отношении пейзажная лирика заметно отличается от других стихов Френо, явившихся своего рода поэтической хроникой Американской революции. Это заставило многих исследователей говорить о «двух Френо». Время побуждало поэта писать стихи «на случай», но по особенностям своего дарования он был художником иного склада, иных творческих возможностей. Подобное заключение словно бы напрашивается само собой, и тем не менее оно требует серьезных оговорок и уточнений.

Суть дела не столько во внутренних противоречиях Френо, сколько в тех объективных сложностях, с какими он сталкивался, стремясь создавать поэзию, выражающую дух и пафос революционной эпохи. Для такой задачи была недостаточна традиционная классицистская поэтика. Но и сентиментализм, сосредоточивший внимание на духовных борениях и богатой внутренней жизни личности, оказывался непригоден, когда надо было откликнуться на события национальной истории, обладающие универсальным значением.

Литература попросту не была готова к осмыслению и художественному воплощению такого опыта. С еще большей очевидностью это выяснится на исходе века во Франции, где революционные бури отзовутся в искусстве лишь запоздалым и недолговечным подъемом классицизма, причем в его самых традиционных образцах. Потребовался гений Блейка, создателя «Французской революции» и «Америки», чтобы громадный смысл происходившего переворота в судьбах человечества впервые

обрел глубокое эстетическое воплощение. Романтизм ознаменует собой великий перелом в эстетическом развитии прежде всего потому, что он осуществил перестройку художественного мышления, которой потребовало коренное изменение действительности после двух пронесшихся над миром революций.

Френо был их современником, свидетелем, хроникером, но ни эпоха, ни масштабы дарования, конечно, еще не позволяли ему справиться с эстетической проблематикой, которая станет центральной для романтизма и потребует усилий крупнейших художников следующих поколений. То «раздвоение», которое отмечают исследователи его творчества, подчас обнаруживая в поэтическом томе Френо как произведения, глубоко архаичные по своему строю, так и стихи чисто сентименталистского характера, было по-своему неизбежным. Для самого Френо делом жизни, безусловно, были «Британская плавучая тюрьма» и примыкающие к этому знаменитому памфлету патриотические стихотворения, оды, сатиры периода Войны за независимость. История, однако, рассудила иначе, отобрав в обширном наследии Френо стихи, воспевающие магию фантазии, прелесть тихих сельских уголков, красоту кустов дикой жимолости, усыпанных цветами, живописные развалины разрушенной ураганом деревенской гостиницы…

Метафоры и интонации, которыми англоязычная поэзия обязана Голдсмиту, а отчасти Юнгу и Грею, различимы в пейзажных стихах Френо и его медитациях без особого труда. Но в них гораздо ощутимее, чем в той же «Британской плавучей тюрьме» и других произведениях, не переступающих рамок классицизма, сказываются и национальный колорит, и творческая индивидуальность поэта. И это утверждение можно подкрепить не только отсылками к американским реалиям, обычным в таких стихах Френо, – особенно связанных с индейской тематикой, занявшей важное место и в его прозаическом творчестве (цикл очерков «Томо Чики, или Индеец в Филадельфии», 1790). Самое существенное – характер интерпретации мотивов уединения, или божественной силы фантазии, или утонченной хрупкой красоты сельской природы.

Сентименталистами было всесторонне обосновано право поэта на лирический субъективизм, которое категорически отрицалось классицистской эстетикой. Фантазия, или же «сердечное воображение», позволяющее поэту, охваченному меланхолическим раздумьем, изображать своего лирического героя существующим как бы вне всяких связей с окружающей «низкой» действительностью, провозглашалось сентименталистами непременным условием истинной поэзии.

«Все, все на земле только тень, все по ту сторону жизни – реальность!» – этот программный принцип «Ночных мыслей» Юнга, завершенных еще в 1745 г., становится одной из идейных опор сентиментализма. Подобное мироощущение самым непосредственным образом откликнется тридцать лет спустя в поэме Френо «Дом ночи» (как и в почти одновременно напечатанном стихотворении Уитли «О воображении»), и наглядно выявится связь обоих американских поэтов с английской сентиментальной школой.

Однако в данном случае перед нами именно творческая связь, а не подражание, свидетельствующее об ученической зависимости. Фантазия в понимании английских сентименталистов была своего рода противоядием от просветительского избыточного рационализма и оптимизма, она стимулировала элегические размышления о бренности бытия и всевластии смерти, уравнивающей всех на свете. В «Доме ночи», имеющем типичный для сентименталистской поэзии подзаголовок «Виде́ние», – настроения, прекрасно знакомые читателям «Ночных мыслей» Юнга. Торжество Смерти над Жизнью, составляющее исходную и конечную мысль поэмы (но не конечная победа Жизни), отвечает именно сентименталистским установкам. Но понимание фантазии, намечающееся в «Доме ночи», как и некоторых других произведениях Френо, с этими установками заметно расходится.

Фантазия для Френо – удивительный дар, обогащающий человека и позволяющий ему прозреть логику и смысл бытия сквозь хаос или одноликость будничности. Это, однако, менее всего мистическое откровение, недоступное разуму. Фантазия, согласно просветительским концепциям, разделяемым Френо, не противостоит разуму, а дополняет его, обогатив человека. Уитли выразит такое представление о фантазии еще отчетливее:

Нет твоему могуществу границ,
Весь мир перед тобой простерся ниц,
И мысли независимый полет
Беспрекословно дань тебе несет.

(Перевод М. Яснова)

А. Н. Николюкин прав, связывая подобное представление о роли фантазии с духовной и идейной атмосферой кануна революции, когда крепла уверенность в безграничном могуществе человеческой личности. Однако лишь терминологическим недоразумением следует объяснить интерпретацию «Дома ночи»

как «наиболее романтической» поэмы Френо, будто бы прославляющей «романтическое воображение как подлинный источник поэтического вдохновления»[10]. Понятия фантазии (fancy) и воображения (imagination) достаточно четко разграничены в английской семантике и в истории эстетических идей. Романтическое воображение отнюдь не сводимо к фантазии и фантастическому, это определенная философская концепция, основывающаяся главным образом на идеях Шеллинга и требующая, чтобы поэзия была формой мифотворчества, наделенной «универсальностью вовнутрь и вовне»[11]. Приметы таким образом понятого «воображения», разумеется, было бы тщетно искать в поэзии Френо, остающейся – в своих лирических и пейзажных образцах – явлением сентиментализма, хотя и наделенного специфическими особенностями.

В собственно пейзажных стихотворениях Френо эти особенности не менее явственны. Хотя Френо и взывал к божественной фантазии: «Облети же мир со мной, тайны чудные открой!» – подлинно чудесные тайны он открыл, бродя по окрестностям Филадельфии и всматриваясь в картины американской природы. Под пером Френо, как прежде Голдсмита или Каупера, создававшего свои деревенские стихотворения одновременно с американским поэтом, эти картины овеяны грустью, подчас идиллични и всегда обладают эмблематическим значением: жизнь природы – это аналогия человеческого бытия. Прозрачность таких аналогий подчеркнута всем характером лирического сюжета, как, например, в одном из лучших стихотворений Френо, где «белоснежный цветок», чей «век земной – лишь час короткий», олицетворяет путь всего живого:

Уже в твоем очарованье
Невольно замечает взгляд
Приметы злого увяданья
И с жизнью ясною разлад.
Когда мороз придет победно,
Исчезнешь ты с земли бесследно.

(Перевод В. Лунина)

Но в целом поэзии Френо сравнительно мало свойственны элегические тона. Это тоже черта, привнесенная в его сентименталистскую лирику той атмосферой, в которой происходило становление поэта Американской революции. Чувствительность, понимаемая как способ постижения личности в подлинной многогранности ее душевных

влечений и переживаний, остается определяющей особенностью лирического повествования Френо, как и каждого поэта-сентименталиста. Но она выражается не столько в воспевании «благой природы», дарующей успокоение сердцу, истерзанному мирской суетой, сколько в попытках передать очарование американской земли, сохранив в неприкосновенности то светлое чувство, которое она пробуждает.

«Нежные нимфы», «жалкие руины», «сон небытия» и прочие расхожие метафоры поэтов «сердечного воображения» то и дело мелькают у Френо, точно так же как в политических и сатирических его стихах пестрят изношенные образы классицистского «высокого» стиля. Но доминирующее настроение резко отличает лирику Френо и от «Покинутой деревни» Голдсмита, и от кладбищенских элегий Грея, и даже от кауперовских картинок природы, непременно пробуждающих в читателе меланхолию.

Френо ее избегал – и оттого, что она успела сделаться пустым штампом, и оттого, что подобные интонации не соответствовали его поэтическому мировосприятию. Дело и в данном случае объяснялось, конечно, не одними лишь свойствами личности Френо, а главным образом эпохой, на которую приходится его недолгий творческий расцвет. Революция только что свершилась, республика была совсем юной и внушала пылкие надежды, еще не развеянные и теми многочисленными свидетельствами коррупции и бесчестности, которые так возмущали Френо. Господствующее умонастроение оставалось оптимистичным. Френо передал его не только своими патриотическими стихами, но и стихотворениями на первый взгляд камерными, проникнутыми чувствительностью, но доносящими то ощущение высвободившейся духовной энергии человека, которое главенствует в поэзии американского сентиментализма, оставшегося кратким, но существенным этапом в истории формирования национальной литературы США.

(*Зверев А. М.* Поэт Американской революции. Творчество Филипа Френо и проблема сентиментализма в литературе США // Истоки и формирование американской национальной литературы XVII–XVIII вв. / отв. ред. Я. Н. Засурский. М.: Наука, 1985. С. 267–278)

Примечания

[1] Te Poems of Philip Freneau: Poet of the American Revolution / ed. by F. L. Pattee. Vol. 1–3. Princeton, 1902.

[2] См., например: *Staufer D. B.* A Short History of American Poetry. New York, 1977. P. 52–59.

[3] *Николюкин А. Н.* Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 35.

[4] *Николюкин А. Н.* Становление американской национальной поэзии в эпоху Войны за независимость // Проблемы истории литературы США. М., 1964. С. 45.

[5] Там же. С. 54, 55.

[6] *Николюкин А. Н.* Американский романтизм и современность. С. 13.

[7] См.: *Ковалев Ю. В.* Американский романтизм: хронология, топография, метод // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М., 1982. С. 31–35.

[8] Литературная история Соединенных Штатов Америки / под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. Т. 1. М., 1977. С. 224.

[9] *Паррингтон В. Л.* Основные течения американской мысли. Т. 1. М., 1962. С. 450.

[10] *Николюкин А. Н.* Становление американской национальной поэзии в эпоху Войны за независимость. С. 61.

[11] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 146.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные концепции творчества Ф. Френо.
2. Как, по мнению автора, проявилась в американской литературе XVIII в. сентименталистская традиция?
3. В чем суть полемики в статье А. М. Зверева с А. Н. Николюкиным?
4. Каковы основные особенности поэзии Ф. Френо, по мнению автора статьи?

V
Немецкая литература

Общая характеристика

«Поэзия и правда» – знаменитая автобиография Гёте, над которой он работал значительную часть своей жизни (1810–1831). Повествование охватывает детские и юношеские годы поэта и доведено до 1775 г. Ниже приводятся извлечения из 7-й книги «Поэзии и правды», содержащей характеристику немецкой литературы первой половины XVIII в. и 1750-х – начала 1770-х годов.

Предтекстовые задания

1. Прочтите отрывки из книги 7-й автобиографии Гёте, обращая внимание на характеристику этапов развития немецкой литературы и творчества отдельных авторов.

2. Есть ли среди упоминаемых Гёте авторов и произведений примеры, иллюстрирующие такие литературные направления и течения литературы Германии, как барокко, классицизм, рококо, сентиментализм, «Буря и натиск»?

И. В. Гёте
Из моей жизни

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

Перевод с немецкого Н. Ман

<…>

Сверстная мне литературная эпоха развилась из предшествующей путем противоречия. Германия, столь долгое время наводнявшаяся чужими народами, населенная разнородными племенами, была вынуждена в своем научном и дипломатическом обиходе изъясняться на чужих языках, а посему не имела возможности совершенствовать свой собственный. Вместе с новыми понятиями в наш язык вторглось бесчисленное множество нужных и ненужных иностранных слов; даже говоря о давно знакомых предметах, мы все чаще прибегали к иностранным словам и оборотам. Немец, за два столетия одичавший от столь плачевного вавилонского столпотворения, пошел на выучку к французам, чтобы усвоить их светскость, и к римлянам – чтобы перенять у них умение достойно выражать свои мысли. Все это сказалось и на нашей родной речи: постоянное обращение к чужеземным идиомам и частичное их

онемечивание делало смехотворным наш разговорный и деловой стиль. К тому же немецкий язык слишком щедро вобрал в себя цветистость южных наречий и заодно уже механически перенес благородную чинность патрициев в провинциальный мирок немецких ученых, так что в конце концов немцы нигде не чувствовали себя дома и всего менее – у себя на родине.

<…>

<…> Мы не впадем в преувеличение, сказав, что в ту пору идеальное из области мирского отступило в область религии и едва брезжило даже в учении о нравственности; о высшем же принципе искусства никто тогда и понятия не имел. Нас потчевали «Критической поэтикой» Готшеда; она содержала немало дельного и поучительного, в ней давался исторический обзор всех родов поэзии, а также говорилось о ритме и различных его ходах. Поэтический талант, надо думать, предполагался, но речи о нем не было, зато пространно говорилось о том, что поэт должен обладать множеством знаний, быть ученым, иметь хороший вкус и прочее и прочее. Под конец нас отсылали к «Науке поэзии» Горация; мы с благоговением вчитывались в отдельные замечательные речения этой бесценной книги, но понятия не имели, что делать с нею в целом и какую можно извлечь из нее пользу.

Швейцарцы выступали в качестве антагонистов Готшеда[1]; надо думать, они хотели идти иным путем, добиваться чего-то лучшего; нас уверяли, что они и вправду многого достигли, и мы принялись за изучение «Критической поэтики» Брейтингера. Перед нами открылся большой простор, вернее же – еще более запутанный лабиринт, который был тем утомительнее, что гонял нас по нему человек, внушавший нам полное доверие. Краткий обзор подтвердит сейчас справедливость этих слов.

Для поэтического искусства как такового основной принцип так и не был найден: уж слишком оно было духовно и неуловимо. Живопись – искусство, которое можно удержать глазами, путь которого шаг за шагом можно проследить с помощью внешних чувств, в большей мере поддавалось теоретическому обоснованию; англичане и французы уже теоретизировали по поводу пластических искусств, отсюда возникла мысль определить поэзию путем ее сравнения с этими искусствами. Пластические искусства создают образы для глаза, поэзия – для воображения; итак, прежде всего были подвергнуты рассмотрению поэтические образы. Началось все со сравнений, засим последовали описания – словом, разговор пошел обо всем, что доступно внешним чувствам.

Так, значит, образы! Но откуда же их заимствовать, как не из

природы? Живописец, очевидно, подражал природе; почему бы, спрашивается, и поэту не делать того же? Но природе, такой, какою она предстает перед нами, едва ли следует подражать: ведь она полным-полна незначительного, недостойного, следовательно, надо выбирать; но что в таком случае определяет наш выбор? Надо отыскивать наиболее значительное. А что считать значительным?

Швейцарцы, видно, долго думали, прежде чем ответить на этот вопрос, и под конец напали на мысль, правда несколько странную, но в общем-то недурную и даже забавную: наиболее значительно то, что ново; подумав еще немного, они решили, что чудесное всегда новее прочего.

Таким образом они свели воедино все требования, предъявляемые поэзии. Но – новая загвоздка: ведь чудесное-то может оказаться пустым и к человеку вовсе не относящимся. Поскольку же поэзия так или иначе сопряжена с человеком, то она должна быть и высоко моральна, иными словами – способствовать улучшению рода человеческого, а посему следует признать конечной целью поэтического произведения – по достижении всех прочих целей – его полезность. Согласно этим требованиям, надлежало подвергнуть испытанию все виды поэзии и по справедливости признать первейшим и наилучшим тот из них, который одновременно и подражал бы природе, и таил бы элемент чудесного, и – преследуя нравственную цель – был бы очевидно полезен. После долгих размышлений пальма первенства была решительно присуждена Эзоповой басне.

Как ни странен покажется теперь этот вывод, в то время он возымел недюжинное влияние даже на передовые умы. То, что Геллерт[2], а вслед за ним и Лихтвер[3] посвятили себя этому жанру, что в нем пытался работать даже Лессинг, не говоря о многих других талантливых баснописцах, непреложно свидетельствует о великих надеждах, возлагавшихся тогда на этот вид поэзии. Теория и практика всегда взаимодействуют; по литературным творениям можно судить о воззрениях человека, а по его воззрениям предсказать, что он сотворит.

Но мы не вправе расстаться со швейцарской теорией, не воздав ей должного. Бодмер, несмотря на свои старания, всю жизнь оставался ребенком как в теории, так и в своей практике. Брейтингер, человек дельный, образованный и мыслящий, копнув поглубже, уяснил себе все требования, которым должна отвечать поэзия, более того, – и это, кстати сказать, вполне доказуемо, – смутно почувствовал недостатки своей методы. В этом смысле примечателен его вопрос: является ли описательное стихотворение Кенига[4] о потешном лагере Августа Второго

истинно поэтическим творением? Ответ его свидетельствует о незаурядной теоретической зоркости. К полному оправданию Брейтингера служит уже то, что, оттолкнувшись от ложной точки и описав почти весь круг своих умозаключений, он все же сумел увидеть главное и счел себя вынужденным сделать в конце книги своего рода дополнение, в котором признал, что поэзия главным образом призвана изображать обычаи, характеры и страсти, то есть внутренний мир человека.

Нетрудно себе представить, в какое смятение повергали юные умы все эти шаткие максимы, недопонятые законы и не сводящие концы с концами теории. Все старались держаться надежных образцов, но это ни к чему не приводило, ибо как иностранные, так и древние творения слишком далеко от нас отстояли, а в лучших отечественных всегда проглядывала ярко выраженная индивидуальность, на достоинства которой посягать не осмеливались, опасность же повторить их ошибки грозила каждому. Для того, кто чувствовал в себе творческую силу, такое положение вещей было нестерпимо.

Внимательно присматриваясь к недостаткам немецкой литературы, нетрудно было заметить, что ей не хватает содержания, и притом национального, ибо в талантах у нас никогда не было недостатка. Вспомним в этой связи хотя бы о Гюнтере[5], который может быть назван поэтом в полном смысле слова. Он был наделен бесспорным талантом, пылким темпераментом, силой воображения, редкой памятью, умением схватывать и воссоздавать, поразительной творческой плодовитостью. Одухотворенный, остроумный, располагающий многоразличными знаниями и редким ритмическим чутьем, он обладал всем для того, чтобы поэтическими средствами создавать вторую действительность рядом с обыденной, прозаической. Нам остается только дивиться легкости, с которой он умел в своих стихотворениях «на случай» возвысить любое состояние глубиною чувства, неожиданными сопоставлениями, образами, почерпнутыми из недр истории и древних мифов. Его стихи не свободны от грубой необузданности, и виною тому его время, его образ жизни, но прежде всего его характер или, вернее, его бесхарактерность. Он не умел себя укрощать, и потому его жизнь растеклась и растаяла, так же как его поэзия.

Гюнтер по-мальчишески прошутил счастливую возможность служить при дворе Августа Второго, где – в дополнение к прочему великолепию – хотели обзавестись еще и придворным поэтом, который придал бы должный размах и грацию королевским пиршествам, увековечив своим пером их преходящую пышность. Сдержанный, покладистый фон Кениг выполнял обязанности

придворного поэта с бóльшим достоинством и успехом.

Во всех самодержавных государствах содержание поэтических творений диктуется сверху. Потешный лагерь под Мюльбергом был, пожалуй, первой достойной темой, представившейся поэту, правда и на этот раз всего лишь провинциально-локальной, не имеющей общенационального значения. Встреча двух королей перед лицом многочисленной армии, весь военный и придворный чин, окружавший монархов, хорошо обученные войска, инсценированное сражение, пышные празднества как-никак тешили глаз и слух и представляли обильнейший материал для изобразительной и описательной поэзии.

Конечно, уже самый предмет, трактуемый в этой поэме, таил в себе порочное зерно: ведь и пышная потеха не может породить великих деяний. В этом произведении никто, кроме высоких особ, не привлекает к себе особого внимания, более того – поэт не смеет даже возвышать одного монарха, дабы не оскорбить другого. К тому же он должен был неукоснительно сообразоваться с придворным и государственным календарем, отчего характеристика отдельных лиц обретала нежелательную сухость. Недаром современники упрекали фон Кенига в том, что кони были им лучше выписаны, чем действующие лица. Но не к его ли чести следовало отнести именно то, что он всякий раз выказывает свое искусство там, где ему находится применение? Вскоре поэт, наверное, и сам уразумел, в чем кроется главное затруднение, не позволяющее ему успешно завершить начатую поэму; так или иначе, но он не продвинулся дальше первой песни.

<…>

<…> Не могу обойти молчанием наше посещение Готшеда; уж слишком оно характерно для убеждений и нрава этого человека. Готшед жил весьма комфортабельно в первом этаже «Золотого медведя», где Брейткопф-старший[6] в пожизненное пользование предоставил ему квартиру в благодарность за барыши, которые принесли его торговле Готшедовы сочинения, переводы и постоянное сотрудничество.

Мы велели доложить о себе. Лакей провел нас в большую комнату и сказал, что его господин вскорости выйдет. Может быть, мы неправильно поняли его жест, но нам показалось, что он нас приглашает войти в соседнюю комнату. Мы так и поступили и здесь наткнулись на странную сцену: из противоположной двери в ту же самую минуту вышел Готшед в зеленом дамастовом халате на красной тафтяной подкладке, дородный широкоплечий гигант, с огромной плешью на непокрытой голове. Эта досадная небрежность, видимо, подлежала немедленному устранению, так

как из боковой двери тотчас же выскочил лакей, держа на руке огромный парик (локоны ниспадали ему по самый локоть), и с испуганным видом протянул его своему господину. Готшед, не выказав ни малейшего неудовольствия, левой рукой взял парик и мигом насадил его себе на голову, правой же дал бедняге такую оплеуху, что тот, точь-в-точь как в комедии, опрометью выскочил из кабинета, после чего почтенный патриарх величественным мановением руки пригласил нас присесть и удостоил довольно долгого собеседования.

<…>

<…> из разговоров, примеров и благодаря собственным размышлениям, я понял, что первый шаг к выходу из этой водянистой, расплывчатой, нулевой эпохи может быть сделан лишь путем непреложной точности и выразительной краткости. Стиль, господствовавший доселе, не давал даже возможности отличить низкопробное от более высокого, ибо все влеклось к одинаково плоскому. Писатели уже пытались одолеть сие широко распространившееся зло, и кое-кому это более или менее удавалось. Галлер и Рамлер[7] были от природы склонны к энергической, сжатой речи; Лессинга и Виланда к тому же самому привела рефлексия. Первый в своих творениях становился все более эпиграмматичным, скупым на слова в «Минне», лаконическим в «Эмилии Галотти»; лишь позднее, в своем «Натане», он возвратился к прежнему веселому простодушию, которое так шло к нему. Виланд[8], еще достаточно многословный в «Агафоне», «Доне Сильвио», в «Комических рассказах», вдруг чудесным образом сделался краток и точен в «Мусарион» и в «Идрисе», не утратив при этом своего обаяния. Клопшток, столь многоречивый в первых песнях «Мессиады», – в своих одах и мелких стихотворениях, равно как и в трагедиях, напротив, удивительно лаконичен. Соревнуясь с древними, и прежде всего с Тацитом[9], он все дальше заходит в тупик в своем пристрастии к сжатости стиля и под конец становится уже непонятным и неудобочитаемым. Герстенберг[10], прекрасный, но причудливый талант, тоже старается не давать себе воли; его заслуги ценят, но радости от него мало. Глейм[11], по натуре склонный к благодушному многословию, впал в аскетическую краткость речи лишь однажды: в своих военных песнях. Рамлер, собственно, в большей мере критик, нежели поэт. Он начинает собирать все созданное немцами в лирике, но при этом обнаруживает, что ни одно стихотворение полностью его не удовлетворяет. Он выбрасывает лишние строчки. Редактирует, изменяет, чтобы придать стихотворениям хоть какую-то форму. Тем самым он наживает себе столько же врагов, сколько у нас любителей и

поэтов, ибо каждый, собственно, узнает себя по своим недостаткам, а публика скорее интересуется несовершенной индивидуальностью, нежели тем, что создано или выправлено в соответствии с общепринятыми правилами и вкусом. Ритмика в ту пору еще не вышла из пеленок, и никто не знал, как укоротить ее детство. Поэтому возобладала поэтическая проза. У Гесснера[12] и Клопштока явилось немало подражателей; находились, конечно, и приверженцы строгого метра, которые перелагали эту прозу рифмованными стихами. Но и к ним никто не питал благодарности, ведь они были вынуждены многое отбрасывать и, напротив, добавлять, и прозаический оригинал все равно всеми почитался лучшим. Но чем усиленнее становятся поиски насыщенного лаконизма, тем легче давать оценку произведениям, ибо значительное, не потонувшее в многословии, поддается обоснованным сравнениям. Одновременно возникло несколько разновидностей истинно поэтических форм; ведь чтобы о каждом предмете, подлежавшем воспроизведению, сказать лишь самое необходимое, надо было к каждому подойти по-особому, и хотя никто не ставил себе такой задачи, способов изображения стало больше, правда, иные из них были безобразны, и многие искания кончались полной неудачей.

Без сомнения, наилучшими природными данными обладал Виланд. Он рано созрел в тех идеальных сферах, где любит пребывать молодежь; но так как это пребывание было омрачено тем, что мы называем опытом, – раздорами со светом и женщинами, то он подался в область реального и в споре двух миров доставлял наивысшую радость себе и другим, ибо его талант всего прекраснее проявлялся именно в этом легком поединке между шуткой и сознанием суровости земного бытия. И сколько же блестящих его произведений пришлось на мои университетские годы! «Мусарион» произвела на меня сильнейшее впечатление[13], и я, как сейчас, помню, когда и где Эзер[14] дал мне прочитать пробные листы этой вещи. Передо мною, так мне казалось, оживали античные времена! Все пластическое в Виландовом таланте воплотилось здесь с наибольшим совершенством, а так как проклятый злосчастной трезвостью ума Фаниас-Тимон под конец примиряется со своей возлюбленной и со всем миром, то нам поневоле хотелось заодно с ним пережить и его человеконенавистническую пору. Вообще Виландовым произведениям охотно приписывали насмешливое неприятие возвышенного образа мыслей, каковой, стоит им чрезмерно увлечься, часто переходит в бесплодное мечтательство. Автору охотно прощали его насмешки над тем, что принято считать истинным и достойным уважения, тем более что эти

вопросы, как явствовало из его творений, были ему всего дороже.

О том, как убоги были критические оценки произведений Виланда, нетрудно составить себе представление, обратившись к первым томам «Всеобщей немецкой библиотеки»[15]. Хотя Виландовы «Комические рассказы» в одном из них и удостоились почетного упоминания, но – увы! – сколько-нибудь глубокого проникновения в поэтическую своеобычность писателя там не обнаружишь. Рецензент, как большинство тогдашних критиков, воспитал свой вкус на избитых образцах. Он даже не догадывался, что нельзя судить о пародийном произведении, не имея все время перед глазами благородного, прекрасного оригинала, потому что как иначе установить: удалось ли пародисту подметить в нем слабые и смешные стороны или что-нибудь из него позаимствовать, а не то – под видом подражания – самому изобрести нечто ценное? Но это рецензенту и в голову не приходило; он ограничивался одобрением или порицанием отдельных отрывков целостного произведения. По собственному признанию автора рецензии, им было подчеркнуто столько мест, пришедшихся ему по вкусу, что для одного их перечня не сыскалось бы места в журнале. А ежели вспомнить, что даже весьма удачный перевод Шекспира «Всеобщая немецкая библиотека» встретила восклицанием: «По правде сказать, такого писателя, как Шекспир, и вовсе не следовало бы переводить», то едва ли приходится доказывать, как безнадежно отстал этот печатный орган от духа времени и почему молодым людям, способным чувствовать искусство, приходилось искать себе новые путеводные звезды.

Материал, в какой-то мере определяющий и поэтическую форму произведения, немцы заимствовали отовсюду. Им мало или вовсе не приходилось разрабатывать сюжеты, насыщенные национальным содержанием. «Герман» Шлегеля[16] лишь робко намекал на такую возможность. Пристрастие к идиллическому жанру получило широчайшее распространение. Идиллии Гесснера, при всей их бесхарактерности, обладали немалым обаянием и детской наивностью, это позволяло думать, что и он был бы способен обратиться к национально характерному началу. Не выходили из сферы отвлеченной человечности и поэтические произведения, стремившиеся воссоздать своеобразие чужой национальности, к примеру – еврейские пасторали и прочие патриархальные мотивы, заимствованные из Ветхого завета. «Ноахида» Бодмера – чистейший символ тех водных хлябей, которые грозили затопить немецкий Парнас, но теперь, пусть еще очень медленно, все же убывали. Великое множество посредственных умов вконец укачала мертвая зыбь

анакреонтического пустозвонства. Лаконическая точность Горация понуждала немецких поэтов вырабатывать в себе, все с той же замедленной постепенностью, это ценное свойство. Комико-героические поэмы, обычно бравшие себе за образец «Похищение локона» Попа, также не содействовали приближению лучшей поэтической эры.

Не могу обойти молчанием еще одну тогдашнюю выдумку, на первый взгляд достаточно глубокомысленную, но по сути смехотворную. Немцы понабрались богатейших исторических сведений обо всех родах поэзии, в которых преуспели разные нации. Готшеду удалось сколотить в своей «Критической поэтике» целую систему полок и полочек, по существу уничтожившую самое понятие поэзии, и заодно доказать, что и немцы уже успели заполнить эти полки образцовыми произведениями. Так оно продолжалось и впредь. Всякий год сия коллекция пополнялась, но всякий же год одна работа вытесняла другую из сферы, в которой та еще так недавно блистала. Теперь у нас уже имелись если не свои Гомеры, то Вергилии и Мильтоны[17], если не Пиндар, то Гораций; не замечалось недостатка и в Феокритах. Таким вот образом мы тешили себя сравнениями с великими чужеземцами, в то время как число поэтических творений все возрастало и наконец-то появилась возможность сравнивать достоинства наших собственных поэтов.

<…>

Впервые правдивое, высокое и подлинно жизненное содержание было привнесено в немецкую поэзию Фридрихом Великим и подвигами Семилетней войны. Любая национальная поэзия пуста и неминуемо будет пустой, если она не зиждется на самом важном – на великих событиях в жизни народов и их пастырей, когда все, как один человек, стоят за общее дело. Королей следует изображать на войне и в опасности, ибо доподлинными властителями они являются лишь в часы испытаний, когда определяют и разделяют судьбу последнейшего из подданных и в силу этого становятся интереснее самих богов, ибо боги, однажды предначертав исход событий, устраняются от участия в таковых. В этом смысле каждая нация, посягающая на всемирно-историческое значение, должна иметь свою эпопею, для которой отнюдь не обязательна форма эпической поэмы.

Военные песни, впервые пропетые Глеймом, потому и стоят так высоко в немецкой поэзии и так безотказно действуют на нас, что они возникли из сражений и во время сражений, и еще потому, что их форма словно отлита участником битвы в минуты величайшего боевого напряжения.

Рамлер по-другому, но в высшей степени достойно воспевает

подвиги своего короля. Все его песни содержательны, в них нас волнуют большие, возвышающие душу темы, которые и сообщают его творениям непреходящую ценность.

Внутреннее содержание обрабатываемого предмета – начало и конец искусства. Никто, конечно, не собирается отрицать, что гений, художественный талант, получивший правильное развитие, своей обработкой может из всего сделать все и покорить себе даже непокорнейший материал. Но если всмотреться поглубже, то это будет скорее фокус, чем художественное произведение, ибо последнее должно строиться на достойном сюжете, который благодаря умелой, старательной и усердной обработке может разве что заблистать еще большим великолепием.

Итак, пруссаки, а вместе с ними и вся протестантская Германия, обрели для своей литературы сокровище, у противной стороны не имевшееся и не возместимое никакими позднейшими усилиями. На высоком понятии о своем короле, по праву сложившемся у прусских писателей, они стали строить свою литературу – тем усерднее, что тот, во имя которого все это делалось, раз и навсегда ничего о них и знать не хотел. Уже прежде, через посредство французской колонии, впоследствии же – благодаря тому, что король высоко чтил просвещение этой нации и ее финансовые учреждения, в Пруссию так и хлынула французская культура, весьма благотворная для немцев, ибо она поощряла их к сопротивлению и противоречию. И точно такой же удачей была для развития нашей литературы явная антипатия Фридриха ко всему немецкому. Писатели делали все, чтобы король их заметил, подарил бы их если не благосклонностью, то хоть толикой внимания, но делали это на немецкий лад, в сознании своей правоты и с затаенным желанием, чтобы король признал и оценил их немецкую правоту. Но этого не случилось, да и не могло случиться, ибо возможно ли требовать от короля, который жил, наслаждаясь зрелыми плодами культуры, чтобы он тратил свои годы, дожидаясь радостей от запоздалого развития того, что представлялось ему варварством? Что касается ремесленных и фабричных изделий, то здесь он мог, конечно, навязывать себе и в первую очередь – своему народу весьма посредственные суррогаты вместо отличных чужеземных товаров, но в этой области путь к совершенству короче и не надобно целой человеческой жизни, чтобы дождаться поры зрелости.

Но об одном поэтическом порождении Семилетней войны, всецело навеянном мощным духом северонемецкой национальной сути, я должен здесь упомянуть с особой признательностью. Первым драматическим произведением сугубо современного

содержания, смело выхваченным из самой гущи той замечательной эпохи и посему оказавшим чрезвычайное, никем не предвиденное воздействие, была «Минна фон Барнхельм». Лессинг, в отличие от Глейма и Клопштока, частенько пренебрегал личным достоинством, в твердой уверенности, что сможет в любую минуту восстановить и упрочить свою добрую славу. Он любил предаваться рассеянной, даже разгульной жизни, поскольку его мощный, напряженно работающий интеллект всегда нуждался в сильном противовесе; по этой причине он принял решение примкнуть к свите генерала Тауенцина. Сразу чувствуешь, что упомянутая пьеса была им создана среди треволнений войны и мира, любви и ненависти. Она впервые позволила нам заглянуть в область, более возвышенную и замечательную, чем тот литературный и обывательский мирок, в коем до сих пор вращалась наша поэзия.

Яркая взаимная ненависть, в которой пребывали в годы этой войны Пруссия и Саксония, не была изжита и с ее окончанием. Саксонец теперь особенно остро чувствовал раны, нанесенные ему не в меру возгордившимся пруссаком. Мир политический не мог сразу восстановить мир душевный. Этому и должны были поспособствовать драматические образы Лессинговой пьесы. Обаяние и прелесть саксонских женщин здесь побеждают самонадеянность и гордое упрямство пруссаков; во всех действующих лицах драмы, главных и второстепенных, искусно сочетаются характерно локальные и противоборствующие им общечеловеческие черты.

<…>

(*Гёте И. В.* Из моей жизни: Поэзия и правда // Гёте И. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3: Из моей жизни: Поэзия и правда / пер. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1976. Кн. 7. С. 217–218, 220–224, 226–230, 236–238)

Примечания[7]

1 *Швейцарцы выступали в качестве антагонистов Готшеда…* – Против рационализма Готшеда, в защиту чувства фантазии и «чудесного», выступили поэт и критик *Бодмер* <…> [*Бодмер* Иоганн-Якоб (1698–1783) – швейцарский писатель и теоретик эстетики Просвещения, автор прозаических поэм «Иаков и Иосиф, «Ной» и др.], а также критик и эстетик *Брейтингер* И.-Я. (1701–1776). В «Критической поэтике» Брейтингера была выдвинута идея создания «христианского эпоса» (в подражание Мильтону) и говорилось о поэтической образности как о «живописном начале» поэзии.

2 *Геллерт* Христиан Фюрхтеготт (1715–1769) – немецкий

поэт, профессор лейпцигского университета; Гёте слушал его лекции по изящной словесности. (*Примеч. сост.*)

[3] *Лихтвер* М.-Г. (1719–1783) – плодовитый баснописец.

[4] *Кениг* И.-У. (1688–1744) – придворный поэт, напыщенный классицист.

[5] *Гюнтер* Иоганн Христиан (1695–1723) – поэт силезской школы, один из первых введший в немецкую поэзию свои интимные биографические переживания. Оды Гюнтера высоко ценил Ломоносов.

[6] Издатель. (*Примеч. сост.*)

[7] *Рамлер* Карл Вильгельм (1725–1798) – поэт, искусно владевший формой, но лишенный творческого воображения. «Лирическая антология» Рамлера содержит стихотворения современных ему поэтов в его обработке (без указания имен стихотворцев); в XVII в. подобные обработки приравнивались к оригинальному творчеству, но в XVIII в. это уже почиталось самовольным присвоением чужого духовного достояния. Оды, в которых Рамлер воспевает Фридриха Второго, – своего рода «прусский классицизм».

[8] *Виланд* Кристоф Мартин (1733–1813) – выдающийся поэт и романист. В веймарский период был дружен с Гете и его кругом.

[9] *Соревнуясь с древними, и прежде всего с Тацитом…* – Клопшток подражал Тациту в кратких прозаических очерках, включенных в его «Немецкую республику ученых» (1774).

[10] *Герстенберг* Генрих Вильгельм фон (1737–1823) – драматург и литературный критик. Обратил на себя внимание «Поэмой скальда» (1766), в которой воскрешает позабытые скандинавские и древнегерманские мифы; его трагедия «Уголино» (1768), равно как и критико-теоретические работы, во многом предвосхищает поэзию «Бури и натиска».

[11] *Глейм* Иоганн Вильгельм Людвиг (1719–1803) – поэт-анакреонтик; обрел собственный поэтический голос в «Песнях прусского гренадера» (1758).

[12] *Гесснер* Соломон (1730–1788) – швейцарский поэт, его идиллии, написанные ритмической прозой, пользовались большой популярностью не только в странах немецкого языка, но и во Франции, где его пропагандировал Ж.-Ж. Руссо.

[13] *«Мусарион» произвела на меня сильнейшее впечатление…* – «Мусарион» (1768) – роман в стихах Виланда, проповедующий разумное наслаждение жизнью; обаяние этому дидактическому произведению придает его изящный и грациозный стиль. Герой романа человеконенавистник Фаниас (Фаниас Тимон, как называет его Гете) научается «облагороженному гедонизму» под влиянием прекрасной гречанки Мусарион.

[14] *Эзер* Адам Фридрих (1717–1799) – немецкий художник, скульптор, график и иллюстратор книг. Гете в 1763–1768 гг., будучи студентом Лейпцигского университета, брал уроки в его Академии графики и книжного иллюстрирования. (*Примеч. сост.*)

[15] *«Всеобщая немецкая библиотека»* – журнал, основанный в 1765 г. Фр. Николаи; одно время был влиятельнейшим журналом Германии, в котором сотрудничали Лессинг, Моисей Мендельсон и ряд других видных немецких просветителей; авторитет этого журнала был подорвал Гердером и писателями «Бури и натиска».

[16] *«Герман»* – трагедия И.-Э. Шлегеля, вышла в 1743 г. <…> [*Шлегель* Иоганн Элиас (1719–1749), поэт, автор драм и критических статей <…>]; в ней воссоздан эпизод из истории борьбы древних германцев с римлянами.

[17] *Теперь у нас уже имелись если не свои Гомеры, то Вергилии и Мильтоны…* – Немецким Вергилием и Мильтоном называли Клопштока, а также Бодмера; немецким Горацием – Рамлера, Феокритом – Гесснера и т. д.; против такого рода рискованных сравнений возражал Гердер во втором выпуске своих «Фрагментов о новой немецкой литературе» (1767), настаивая на неповторимости поэтических индивидуальностей и самобытности национальных культур.

Вопросы и задания

1. Почему, с точки зрения Гёте, немецкий язык в начале XVIII в. представлялся пока «непригодным» для поэзии?

2. Какие сферы общественного бытия были для немецкой литературы середины XVIII в. источниками национального содержания?

3. Какие фигуры немецких поэтов, прозаиков, драматургов и литературных критиков Гёте выделяет как особенно значимые для национальной литературной истории? Кто из этих авторов был особенно отмечен ориентацией на античность? Кто настаивал на строгом следовании классицистскому ранжированию жанров? Кто акцентировал роль воображения в поэтическом творчестве?

4. В чем Гёте усматривает выдающуюся роль и заслугу Г. Э. Лессинга?

Кристоф Мартин Виланд (1733–1813)

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь со статьей Р. Ю. Данилевского, обращая особое внимание на сатирическое начало романа Виланда.

Р. Ю. Данилевский
Виланд и его «История абдеритов»

<…>

В творчестве Виланда немецкая сатира приобрела новое качество: общечеловеческий порок был показан как порок социальный, а гротескные маски его носителей получили живые, индивидуальные черты. Виланд создал в немецкой литературе «роман нового типа, где положительные и отрицательные тезисы воплощены не только в рассуждениях, но и в характерах и действиях»[1].

Особенность виландовской сатиры состояла также и в том, что сатира эта не была открытой, прямой насмешкой, привычной для немецкой обличительной литературы, говорившей обычно правду в глаза. Виланд заставлял читательскую мысль работать, искать и усваивать его идеи, искусно вплетенные в пеструю ткань пронизанного юмором повествования. «Таков мой вкус, – признавался писатель, – мои излюбленные характеры – Сократ и Арлекин»[2].

В романе «История абдеритов» природа смеха еще сложнее. Под внешним простодушием скрыта уже не только веселая арлекинада: мы ощутим в этом произведении беспощадную насмешку, подобную сарказму Лукиана Самосатского, Свифта или Вольтера[3].

<…>

В 1768 г. первым изданием вышел в свет большой роман Виланда «История Агатона» («Geschichte des Agathon»)[4]. Это был роман о становлении личности, первый воспитательный роман в европейской литературе[5]. В столкновении с жизненными препятствиями складывается характер героя, вырабатываются его взгляды. Процесс этот Виланд представлял себе, правда, не совсем так, как стали изображать его позднее писатели-реалисты. Виланд воспользовался заимствованным у Шефтсбери понятием «прекрасной души» и рассматривал жизнь личности как борьбу природных задатков добра с вредоносными внешними влияниями до достижения полной гармонии человека с самим собой и с

миром. Для современников важно было, однако, что писатель показал эволюцию, развитие характера под воздействием окружающей общественной среды.

Опыт Виланда, автора «Истории Агатона», был заимствован Гете в «Вильгельме Мейстере», романтиками – например, Новалисом в романе «Генрих фон Офтердинген» и т. д. Но в связи с «Историей абдеритов» необходимо обратить внимание на две особенности виландовского воспитательного романа. Во-первых, писатель, как никто из его предшественников, начал внимательно присматриваться к тому социальному, человеческому фону, на котором предстояло действовать его герою. И, во-вторых, в «Истории Агатона» уже чувствуется историзм Виланда, или точнее – тенденция к исторической правде, пусть еще непоследовательная и не освободившаяся от легендарных и условных представлений об историческом прошлом.

<…>

Историей своего героя Виланд показал по сути дела духовные искания европейцев в эпоху Просвещения. Он написал вымышленную биографию малоизвестного афинского трагика и сделал местом действия романа Грецию, Малую Азию и Сицилию V в. до н. э. Однако религиозные сомнения, нравственные и философские искания, политические разочарования – все это принадлежало человеку XVIII столетия. <…>

<…>

Замысел книги об абдеритах обдумывался долго и тщательно. Об этом свидетельствует композиция романа, представляющая собой систему концентрических кругов: от главы к главе примеры абдеритской глупости становятся все более грандиозными и зловещими[6]. Каждая глава служит ступенью, по которой абдерская республика делает еще один шаг к своему концу. Сперва абдериты потешаются над своим земляком Демокритом, потому что он не похож на них (книга I). Затем картина их невежества расширяется: они отвергают подлинную науку в лице Гиппократа (книга II) и истинное искусство в лице Еврипида (книга III). Подобно «темным людям» Эразма Роттердамского, абдериты противостоят миру гуманизма. Их самодовольная ограниченность выглядит особенно впечатляюще в стенах театра, учреждения, которое было для немцев XVIII в. воплощением идеи единого национального демократического искусства. В театральном эпизоде глупость абдеритов обретает грозную общественную значимость. Описание судебного процесса из-за тени осла (книга IV) и рассказ о лягушках Латоны (книга V) – две широких сатирических панорамы немецкого общества в целом, каким это общество представлялось проницательному взору

Виланда.

<…>

В некоторых эпизодах «Истории абдеритов» содержатся намеки на реальные события. Так, театральная тема III книги была связана с попыткой Виланда поставить на сцене известного театра в Мангейме оперу на свой текст «Розамунда» («Rosemunde»); музыку написал композитор Антон Швейцер. Писатель столкнулся при этом с чиновничьей и театральной рутиной, с равнодушием аристократической публики. В письмах этого времени он называет нравы мангеймского театра абдеритскими. Веймарский ученый и литератор К. А. Беттигер вспоминал, что в разговоре с ним Виланд сравнил однажды театр в Мангейме с театром Абдеры<…>. Предпринимались многочисленные попытки установить, кого именно подразумевал Виланд под тем или иным персонажем своего романа. <…> В этих догадках была доля истины, хотя Виланд едва ли задавался целью высмеять только конкретных лиц. Он не желал, чтобы его роман считали собранием портретов современников. «Вопрос о том, какой немецкий драматический писатель скрывается под именем Гипербола, Флапса и других – это абдеритский вопрос, не достойный ответа»[7], – писал он.

<…> «Нельзя сказать „тут Абдера, там Абдера“, – заявил Виланд в ответе Шлоссеру, – Абдера везде… и все мы в какой-то степени дома в Абдере»[8].

Виланд иронически отмечал, что в его «достопочтенном отечестве» во второй половине просвещенного XVIII в. можно сплошь и рядом натолкнуться на абдеритов и абдериток[9]. На страницах его романа рождались типы, вбиравшие в себя характерные черты эпохи и социальной среды. Это не была еще типизация, свойственная реалистической литературе позднейшего времени, однако форма иносказания, античная «одежда» романа позволяла Виланду создавать образы, современная сущность которых одновременно и подчеркивалась и прикрывалась гротескными и живыми масками абдеритов. Освобожденная от просветительской назидательности, проза Виланда готовила, с одной стороны, основу для будущего немецкого романа на современные темы и – с другой, вела к боевой политической сатире немецких демократов конца XVIII в. (Л. Векрлин, А. Книгге, Г. Ф. Ребман)[10].

<…>

Сатирическим зеркалом немецкого бюргерства Виланд избрал Абдеру. Можно догадываться, что первоначально его натолкнули на тему романа не только древние авторы, упоминавшие этот злополучный город (они перечислены в

«Предуведомлении», первой главе I книги и в примечаниях к ним). Абдера и ее жители появлялись в литературе, более близкой по времени к Виланду.

Отрывок из «Сентиментального путешествия» Стерна, где пересказывался эпизод из сочинения Лукиана «Как следует писать историю», был переведен Виландом и включен в текст двенадцатой главы III книги романа. Ранее Стерна об абдеритах вспомнил Жан Лафонтен. В басне «Демокрит и абдериты» (1678) обыгрывался анекдот, восходящий к одному из писем, приписываемых Гиппократу. В письме рассказывалось, что жители Абдеры сочли безумным своего великого земляка Демокрита, поскольку он утверждал, что вселенная бесконечна и состоит из атомов. Абдериты пригласили в город знаменитого врачевателя Гиппократа, чтобы он излечил несчастного. Гиппократ же признал безмозглыми самих абдеритов. Нетрудно заметить, что отсюда выросло содержание двух первых книг романа, а переданный Стерном рассказ Лукиана о трагикомическом безумии, которое охватило абдеритов после представления «Андромеды» и «Андромахи» Еврипида, лег в основу книги III. Виланд опирался, таким образом, на определенную, хотя и не очень богатую, традицию сатирической разработки темы.

Литературная история темы абдеритов имеет мало общего с подлинной историей древнего города-государства, носившего название Абдера, или Абдеры, как они названы у Геродота. <…>

Историческая Абдера была родиной двух выдающихся мыслителей – Демокрита и Протагора. Следовательно, культурная жизнь города должна была находиться на высоком уровне. Расцвет Абдеры совпал, очевидно, с веком Перикла в Афинах; между центром и отдаленной северной окраиной Древней Греции поддерживались культурные связи.

Немногие сохранившиеся факты биографии Демокрита свободно обыграны в романе. Согласно одной версии, Демокрит долго странствовал по Элладе и Востоку, посетил Малую Азию, Египет, Персию, Халдею. По другой версии, персидский царь Ксеркс, захвативший Абдеру, жил в богатом доме отца Демокрита и повелел своим мудрецам-магам посвятить мальчика в тайны их учения. Жители города гордились своим ученым соотечественником и, по возвращении его из странствий, собрали для него 500 талантов, что было весьма значительной суммой. Последние годы жизни Демокрит посвятил научным занятиям, отойдя от городских дел, которым прежде уделял много внимания. Ни о каких столкновениях Демокрита с горожанами историки не сообщают.

Встреча Демокрита с Гиппократом являлась, однако, вполне

возможной. Современник и ровесник великого сына Абдеры, Гиппократ тоже много путешествовал, добираясь даже до далекого Дамаска. Известно, что в Афинах он успешно боролся с эпидемией чумы. С этой же целью, – а, конечно, не для того чтобы лечить Демокрита, – его могли призвать и абдерские жители. В этом случае Гиппократ и Демокрит, «первый энциклопедический ум среди греков»[11], два ученых, чтимых всеми эллинами, могли встретиться как равные приблизительно так, как описывается у Виланда.

Об истоках дурной славы абдеритов нельзя сказать ничего определенного. Отношение к ним как к чудакам зародилось, по-видимому, в античные времена. Не исключено, что начала этих насмешек содержались в древнем фольклоре. Древние греки посмеивались над обитателями различных местностей – над жителями Беотии и Аркадии, над горожанами из Ким, что в Эолии, над причудами выходцев из малоазийского города Алабанды. Существовали комические истории, связанные и с Абдерой. След одной из них сохранился в отрывке комедии Махона из Сикиона (II в.), где рассказывалось, будто в Абдере каждый житель может иметь собственного глашатая и провозглашать публично любую глупость. По всей вероятности, это была насмешка над уходящим в прошлое народным собранием. Но все же не случайно насмешка относилась именно к абдеритам. Виланд включил в роман старый анекдот о статуе богини, которую жители Абдеры поместили на такой высокой колонне, что снизу невозможно было ничего рассмотреть (I, 1). Абдеру и «абдеритство» упоминал Цицерон, критикуя порядки, принятые в сенате Рима. О глупости абдеритов писали Овидий и Марциал[12]. Строки из Лукиана и Ювенала, посвященные Абдере, приведены у Виланда.

Тема абдеритской глупости соединилась в романе Виланда с мотивами немецкого фольклора, типологически близкими ей. В первой же главе писатель сравнил абдеритов с шильдбюргерами, обитателями вымышленного «города дураков» – Шильды. Не забыл он и подобных же персонажей швейцарского фольклора – жителей анекдотического Лаленбурга. Сборники комических историй-шванков о шильдбюргерах и лаленбуржцах появились с конца XVI столетия в виде народных книг[13]. Народные книги давали материал для сатирической литературы еще до Виланда. К ним обращались крупнейшие немецкие сатирики XVII в. Г. Я. К. Гриммельсгаузен и Г. М. Мошерош[14]. Тема шильдбюргеров появилась в написанной Г. В. Рабенером вымышленной деревенской хронике (1742).

<…>

Связь с народным анекдотом и близкой к нему басней о животных особенно заметна в двух последних книгах «Истории абдеритов». Сюжет тяжбы из за ослиной тени мог быть подсказан сатирическими произведениями Апулея (II в.) и Лукиана, где пресловутое животное выступало в подобных же трагикомических ролях. Но у Виланда отчетливее виден иносказательный, басенный смысл истории об осле. Тяжба из-за ослиной тени не просто иллюстрирует глупость абдеритов. Она становится развернутой метафорой, при помощи которой писатель показывает полную нелепость и деградацию абдерского общества. В лягушачьей «эпопее» V книги проступают черты животного эпоса, античной «Батрахомиомахии», поэмы о войне мышей и лягушек (упомянутой, кстати, в девятой главе I книги романа). Но Виланд опирался и на немецкую народную традицию осмеивания человеческих пороков под масками зверей. Интерес литераторов к народной животной сказке в эту эпоху подтверждается созданием в 1794 г. поэмы Гете «Рейнеке Лис», возникшей на основе народного животного эпоса. Виланд умело пользовался такими сатирическими приемами, как употребление значащих имен, пародирование судебных разбирательств, философских диспутов, церковной службы. Эти черты стиля связывают «Историю абдеритов» с многовековой традицией демократической литературы.

Антицерковная сатира, столь широко и изобретательно развернутая в романе Виланда, одинаково характерна как для гуманистической литературы, так и для фольклора Германии. В рассказе о нашествии лягушек читатель, даже если он не был знаком с античной литературой, мог без труда угадать намек на засилье церкви, особенно католической[15]. Впрочем, Виланд относился с одинаковой неприязнью и к католическим и к протестантским церковникам – это видно в романе достаточно отчетливо. Портреты главных жрецов двух соперничающих между собой абдерских храмов, очерченные Виландом в шестой главе IV книги, страшные в своей реальности, выходят за рамки прежних обличений церкви. Эта сатира перестает быть только антицерковной, она почти уже антирелигиозна.

<…>

В «Истории абдеритов» присутствует тема народа, народной массы, так или иначе воздействующей на ход событий. Известно, что деятели Просвещения относились к народу настороженно. Виланд не был исключением из общего правила, предостерегая читателей в двенадцатой главе IV книги от «ярости зверя», разрывающего свои путы. Но отношение Виланда к народу имело свой оттенок, которого не было, например, у Шиллера,

осудившего в «Песни о колоколе» (1799) всякое революционное насилие. Разумеется, народ и для Виланда оставался наивной толпой, действующей под влиянием минутных настроений. Тем не менее писатель считал, что следует внимательнее присмотреться к причинам, толкающим народ к возмущению. Вспомним, как толпа, устремившись на площадь Абдеры, заставляет трепетать нерешительных и неразумных правителей города, не знающих, как спасти республику от бед (V, 10). <…>

<…>

Народная стихия и затхлое обывательское болото представлялись Виланду Сциллой и Харибдой, между которыми лежал путь развития общества. Единственной возможностью прогресса оставалось в таком случае нравственное совершенствование каждой отдельной личности. Идею нравственного самосовершенствования разрабатывали Лессинг и его последователи – Гердер, Гете, Шиллер. Она была знакома немецкой философии (Кант, Фихте). Но Виланд и ей придал свое особое истолкование.

Воспитание общества зависело, по мнению Виланда, от деятельности людей, достигших душевной гармонии и сумевших подняться над уровнем обывательского сознания. Таков путь виландовских героев – Агатона, Диогена и Аристиппа, таковы Демокрит и Гиппократ в «Истории абдеритов». Но Виланд не удовлетворялся тем, что показывал читателям достоинства этих «прекрасных душ». Его герои деятельны, активно вторгаются в общественную жизнь. В их поведении отразились черты характера самого писателя, постоянно искавшего способов практического влияния на окружающий мир. В «Истории абдеритов» Виланд отстаивал мысль о необходимости объединения выдающихся людей, для того чтобы они могли успешнее противостоять косному обществу и с большей уверенностью бороться за его просвещение и переустройство. Идею создания своего рода «республики ученых», возникшую еще в древности, у Платона, пропагандировали Клопшток (в проекте академии наук, поданном Иосифу II в 1768 г.)[16] и Лессинг (в диалоге «Эрнст и Фальк», 1778–1780 гг.). Виланд придал этому просветительскому проекту художественную форму: его Демокрит и Гиппократ сразу узнают друг в друге единомышленников. Демокриту ближе приезжий ученый, чем собственные соотечественники. Ему, точно так же, как и Гиппократу, глубоко чужд ограниченный местный «патриотизм» жителей Абдеры. Иронизируя над приверженностью абдеритов нелепым местным обычаям, Виланд отнюдь не отрицал значения любви к родине. Напротив, его идея объединения философов и ученых из разных греческих государств (Виланд

имел в виду, конечно, германские государства своего времени) являлась, в сущности, глубоко патриотической идеей, так как была направлена против наследия феодального средневековья – культурной отсталости и политической раздробленности Германии. Объединение гуманистов, болеющих за судьбу всего человечества, было противопоставлено в романе Виланда немецкому провинциализму, этому абдеритскому, буржуазно-мещанскому началу, широкое распространение которого автор с такой язвительностью описал в «Ключе» к роман у.

Гуманистические и демократические принципы мировоззрения Виланда скрыто присутствуют даже в самых сатирических эпизодах «Истории абдеритов». Иногда они как бы прорываются на поверхность, при этом писатель рискует впасть в противоречие с нарисованной им же самим картиной абдеритской глупости, однако не может упустить повода, позволяющего сообщить читателю некоторые принципиальные авторские мысли. Так, в театральном безумии абдеритов есть трогательная черта увлеченности театром, изображенная с явным сочувствием. Виланд подробно и совершенно серьезно рассуждает о том, как действует на зрителя вдохновенная игра актеров[17]. В другом месте романа он заставляет Демокрита читать абдерским жителям целые лекции о шекспировском театре (I, 8). Древнегреческий философ защищает у Виланда новейший для XVIII в. принцип относительности, национальной обусловленности прекрасного (I, 4). Убеждая абдеритов, что эстетические представления эфиопов столь же правомерны, как и представления европейцев, Демокрит перекликается с Гердером, страстным защитником идеи равноценности национальных культур[18]. Виланд в зародыше отвергает весьма свойственную абдеритскому образу мыслей склонность пренебрежительно относиться к другим народам.

Много внимания уделено в «Истории абдеритов» педагогике как сфере практического применения просветительской философии. В замечаниях Виланда о способах воспитания человека оптимизм писателя-гуманиста борется со скепсисом педагога-практика, не раз видевшего бесплодность самых благородных педагогических начинаний. Виланд смеялся над «физиогномикой» швейцарца Лафатера, пытавшегося из особенностей внешнего облика делать выводы о природных задатках людей. Порицая тех, кто в изучении человеческой личности ставил чувство и интуитивное начало выше разума, Виланд вообще отвергал руссоистскую педагогику, которая добивалась свободного, естественного развития человека. Последняя глава романа (V, 10) оканчивалась саркастическим

выпадом против «педагогических сочинений, которыми нас так щедро одаривают вот уже в течение двадцати лет», т. е. против «Эмиля» Руссо (1761) и работ педагогов руссоистов Базедова[19] и Песталоцци. В споре с новым педагогическим течением, так же как и в полемике со штюрмерами, Виланд не всегда улавливал передовые идеи. Но все же для его скептицизма, как мы видели, имелись основания. В феодально-мещанском, «абдеритском» обществе самые прогрессивные начинания вырождались в свою противоположность. Подобно тому как новаторство «бурных гениев» выродилось там в пошлую драматургию Августа Коцебу, учение Руссо, Базедова и Песталоцци исказилось в мертвой дидактике закрытых привилегированных пансионов и причудах частных гувернеров.

Роман Виланда завершается примечательным суждением, в котором выражается, несмотря ни на что, надежда на лучшее будущее человечества, когда «никто уже больше не будет походить на абдеритов». «Это время уже скоро наступит, – говорит писатель, – если только дети первого поколения девятнадцатого века будут настолько же мудрыми, насколько считали себя таковыми дети последней четверти восемнадцатого века по сравнению с мужами века предыдущего…» <…>

<…>

(*Данилевский Р. Ю.* Виланд и его «История абдеритов» // Виланд К. М. История абдеритов / изд. подгот. Г. С. Слободкин, Р. Ю. Данилевский. М.: Наука, 1978. С. 222, 225–226, 235–243)

Примечания

[1] *Тронская М. Л.* Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., 1962. С. 125.

[2] Письмо к Ф. Ю. Риделю от 15 декабря 1768 г. См.: Auswahl denkwürdiger Briefevon C. M. Wieland. Bd 1. Wien, 1815. S. 234.

[3] См.: *Тронская М. Л.* Указ. соч. С. 11 и сл.; *Пуришев Б. И.* Виланд // История немецкой литературы: в 5 т. Т. 2. М., 1963. С. 179–202.

[4] Второе издание романа – 1773 г., третье – 1798 г.

[5] О воспитании личности писали и до Виланда (Фенелон, Рамсей и др.), но он отличался умением лепить живые характеры. См.: *Wildstake K.* Wielands «Agathon» und der französische Bildungsroman von Fönelons «Telemach» bis Barthälemys «Anacharsis». München, 1933.

[6] О композиции «Истории абдеритов» см.: *Тронская М. Л.* Указ. соч. С. 137.

[7] Цит. по кн.: Там же. С. 133.

[8] Там же. С. 132. Ср. вариант этой же мысли в «Ключе к

истории абдеритов».

[9] См.: Там же. С. 132.

[10] См.: Там же. С. 12. Виланд считал свой роман «обобщающий картиной глупостей и чудачеств всего рода человеческого, а в особенности нашей нации и нашего времени» (см.: Там же. С. 124). Ближайшими предшественниками Виланда в этом роде антифеодальной сатиры являлись Х. Л. Лисков (1701–1760) и Г. В. Рабенер (1714–1771), однако создатель «Истории абдеритов» намного превосходил их своим мастерством.

[11] Слова К. Маркса из «Немецкой идеологии» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. М., 1955. С. 126).

[12] О теме Абдеры в литературе см.: *Hermann K. F.* Gesammelte Abhandlungen und Beiträge zur klassischen Literatur und Altertumswissenschaf. Göttingen, 1849. S. 90–112.

[13] Об этом жанре см. статью Ф. Энгельса «Немецкие народные книги» (*Маркс К., Энгельс Ф. Из* ранних произведений. М., 1956. С. 344–352).

[14] В письме к Ф. Ю. Риделю от 26 октября 1768 г. Виланд записал имя Мошероша рядом с именем Рабле и своим собственным (Auswahl denkwürdiger Briefe… Bd 1. S. 219).

[15] Виланд принимал участие в издании сатирических «Писем о монашестве» (Цюрих, 1787), в которых монахи изображались в виде «толстых лягушек» (см.: *Тронская М. Л.* Указ. соч. С. 143). Монахи высмеяны в «Золотом зеркале» (ч. I, гл. 6).

[16] См. об этом: Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний / под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1960. С. 157–160.

[17] Анализ этого эпизода см.: *Тронская М. Л.* Указ. соч. С. 135.

[18] См.: *Dinkel H.* Herder und Wieland. München, 1959.

[19] В одном из писем к писательнице Софии Ларош Виланд издевался над «филантропическим бесом воспитания», намекая на основанное Иоганном Бернгардом Базедовом в 1774 т. училище «Филантропин». См.: Auswahl denkwürdiger Briefe… Bd 1, S. 160.

Вопросы и задания

1. Каков литературный и исторический генезис виландовской Абдеры?

2. Как относится автор к народной стихии и ее проявлениям?

3. Как сочетается сатирическое и гуманистическое начало в романе?

4. Где, по Виланду, находится Абдера?

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781)

Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментом книги Г. В. Стадникова о творчестве Лессинга, обращая особое внимание на систему персонажей в драме «Эмилия Галотти».

Г. В. Стадников
Лессинг: литературная критика и художественное творчество

<…>

Уже в первой статье «Гамбургской драматургии» <…> Лессинг советовал: герой трагедии силой своего чувства, своеобычностью характера должен безмерно превосходить других персонажей пьесы. Эта единственность и исключительность и обратит на него особое внимание, ибо то, «что мы видим часто у многих лиц, тем мы перестаем любоваться»[1].

Лессинг, несомненно, учел это положение, создавая образ Эмилии Галотти. Сложный и неоднозначный характер героини заметно выделяет ее среди других персонажей пьесы. При обрисовке образа Лессинг меньше всего полагается на внешние приемы. Формально роль Эмилии в пьесе скромна. К зрителям она выходит лишь в шести из двадцати семи явлений второго, третьего и пятого действий. В первом и третьем действии ее на сцене нет вообще. Но необычайно содержательно внутреннее наполнение образа и его роль во всей цепи трагических событий пьесы.

Эмилия заявляет о себе уже с первых сцен трагедии, задолго до своего появления на сцене. Художник Конти с восторгом говорит о природном совершенстве ее красоты: «Эта голова, это лицо, лоб, глаза, нос, рот, подбородок, шея, эта грудь, стан, вся эта фигура стали для меня с тех пор единственным образцом изучения женской красоты»[2]. Но это не холодная бесстрастная красота абстрактного идеала. Образ Эмилии полон неотразимой прелести жизни. И характеристика принца, окрашенная горячей, несдерживаемой страстью, призвана особо подчеркнуть это: «Эти глаза, полные прелести и скромности. Этот рот! А когда он раскрывается, чтобы заговорить, когда он улыбается! О этот рот!» (217). Маринелли, отзываясь об Эмилии, характеризует скорее самого себя. Он груб, презрительно пренебрежителен к тем, кто ниже его на сословной лестнице. Однако и он не может не отдать

дань остроте ума героини. По его мнению, граф Аппиани стал жертвой обдуманного плана Эмилии: «Девушка без состояния, без положения сумела завлечь его в свои сети – ей помогли некоторое притворство, блеск добродетели, чувствительность, острота ума – и уже не знаю, что там еще» (218).

Характеристика Клавдии разрушает представление об Эмилии как о робкой и набожной девушке. Она остроумна, бойка, умеет свободно держаться в обществе. В доме Гримальди принц был «очарован ее веселостью и остроумием». По мере развития событий Эмилия все больше будет обращать на себя внимание неоднозначностью своего внутреннего мира, сложной гаммой своих чувств.

<…>

Героиня еще не появилась на сцене, но уже можно догадаться, насколько ее личная воля, ее естественные побуждения подавлены строжайшим укладом жизни, непреклонным хранителем которого является бескомпромиссный Одоардо Галотти. Любой всплеск живого и непосредственного чувства, любое отклонение от однажды и навсегда установленного порядка расцениваются как вступление на путь порока, греховности. Так, известие о том, что дочь одна пошла в церковь (факт неслыханный!) приводит Одоардо в гнев: ведь и шага достаточно, чтобы дочь могла оступиться. Рассказ Клавдии о том, что на вечере в доме канцлера Гримальди принц говорил с Эмилией, для Одоардо подобен «смертельной ране». Эмилии предписано жить как должно, как принято. И пока рядом с ней Одоардо и Клавдия, хранители этих устоев, ей это удается. Вторжение принца в жизнь героини – решительное нарушение кажущейся идиллической гармонии; для основанных на законах строгого послушания нравственных принципов – это взрыв, катастрофа.

Впервые Эмилия появляется на сцене сразу же после страстного и настойчивого объяснения принца в любви. Показательна многозначительная по смыслу ремарка, которой Лессинг характеризует душевное состояние своей героини: «stürzet in einer ängstlichen Verwirrung herein» <…> «появляется в боязливом замешательстве», или «боязливом смущении». То есть – появляется не просто охваченная страхом, но в смущении, замешательстве. Появляется, осознавая свою, пусть невольную, вину. И боится Эмилия не столько принца, сколько себя. Сумеет ли она справиться со стихией своих чувств, вернуться в спокойное, тихое, безупречное русло прежней жизни? В церкви она не сдержалась, не выполнила до конца своей благочестивой роли, на какой-то миг оказалась во власти непосредственного

чувства.

<…>

Не случайно, что после небольшого сопротивления Эмилия принимает совет матери – ничего не говорить своему жениху Аппиани о встрече с принцем. Мать помогает Эмилии подавить на некоторое время стихию своих чувств. Но, оценивая только что случившееся, Эмилия фактически признает собственную вину: «Ведь я могла совсем иначе вести себя и так же мало заслуживала бы осуждения, как и сейчас» (231). Лессинг передает сцену и глазами принца: «Безмолвная, подавленная, дрожащая, стояла она передо мной, как преступница, услышавшая свой смертный приговор» (242).

Осознавая свою вину, героиня в то же время не в силах бороться с собой. Она доверилась своим естественным побуждениям, и это сразу же безнадежно ослабило ее религиозность. Эмилия признается, что ее молитва, которая именно в этот день, день ее свадьбы, должна была быть столь сердечной и пылкой, как «никогда была далека от этого». <…>

Известно, что такой проницательный читатель Лессинга, как Гете, однажды высказал догадку, что Эмилия любит принца. Едва ли это так. Но несомненно, героиня страстно жаждет большой любви и иной жизни. <…>

<…>

Иногда трагическая вина героини объясняется особенностью склада ее характера<…>. В таком случае ключевыми для понимания финала трагедии оказываются слова Клавдии об Эмилии: «Она самая пугливая, и в то же время самая решительная в нашем роду. Не умея справиться со своим первым впечатлением, она после недолгого размышления становится находчивой, готовой ко всему» (262). Нельзя не отметить, что при такой постановке вопроса образ героини возводится к одному из вечных типов человеческого характера, наделяется классицистической абстрактной всеобщностью и тем самым выводится за конкретные рамки национально-исторического контекста. К тому же при этом невольно игнорируется тот факт, что неоклассицистическая ориентация Лессинга не отменяла в его художественной практике принципов типизации, присущих просветительскому реализму. Даже анализ только двух первых сцен с участием героини позволяет заключить, что внутренний разлад Эмилии мотивируется не только слабостью ее природы, а отражает глубинные сдвиги, затронувшие немецкое общество в целом. <…> Принц, как это скоро станет ясно героине, неотрывная часть мира, воплощающего зло и насилие. Аппиани же слишком безупречно холоден, слишком родственно близок к

укладу идеального благочестия, верным хранителем которого является Одоардо. Единственная сцена, где Лессинг сталкивает Эмилию с Аппиани, говорит о незримо разделяющей их пропасти непонимания.

Сцена эта контрастна по отношению к предшествующей ей сцене Эмилии с Клавдией. Еще недавно, рассказывая матери о признаниях принца, Эмилия была во власти неуспокоившейся стихии чувств. Теперь она уже взяла себя в руки и выходит к жениху, неискренняя перед ним во всем. У нее есть тайна. Пусть это мать уговорила Эмилию утаить от Аппиани историю встречи с принцем. Важно то, что сама Эмилия согласилась, признала это возможным. Любопытно, что Лессинг, изображая невесту и жениха вместе только в единственной сцене, ни на мгновение не оставляет их одних. На протяжении всего их разговора присутствует Клавдия. И говорят молодые только обдуманные слова. Эмилия уважительно называет графа-жениха господином, благодарит его за свадебный подарок, за великодушную щедрость.

Безупречно выдержан и Аппиани. Нельзя не заметить, что о своих сыновних чувствах к Одоардо Аппиани говорит непосредственнее и искреннее, чем о любви к Эмилии. Создается впечатление, что в предстоящем браке для него главное – «удостоиться чести называть себя сыном сурового Одоардо». Наконец, вся сцена пронизана минорным настроением. Граф, несмотря на просьбу Эмилии быть веселее, так и остается задумчивым и грустным. Эмилия рассказывает, что подаренные Аппиани драгоценности привиделись ей во сне жемчугом, а это означает, что ее ожидают слезы… Нет сомнения, что, решая сцену в таком ключе, Лессинг подготавливает трагическую развязку свадебного торжества. Но есть в этой сцене и другой смысл. Союз Эмилии и графа не скреплен радостным, всепоглощающим чувством. <…> Брак с Аппиани в жизни Эмилии по существу ничего не меняет. Будущая «идиллия» супружеского счастья – все тот же строго размеренный уклад родительского дома. Это бегство от треволнений жизни в тихий и уже трудно переносимый героиней патриархальный мир.

«Эмилия Галотти» – веское подтверждение того, что «идиллия и как форма восприятия жизни и как жанр уже на исходе Просвещения подверглась кардинальному пересмотру»[3]. Именно в свете этой тенденции и раскрывается во всей полноте смысл финала трагедии.

<…>

<…> В трагедии Лессинга изображается и власть иной тирании над человеком – власть строгих религиозных

нравственных норм, власть закоснелого патриархального уклада, неоспоримость полного подчинения чувства человека раз и навсегда установленным принципам. В финале Эмилия уже осознала, что принц и его окружение совершают над ней и над ее близкими прямое насилие. Уступить этому невозможно, это несовместимо с ее честью и достоинством, и Эмилия готова решительно и бескомпромиссно противостоять злу. На отчаянное заявление отца о том, что принц собирается насильно увезти ее, Эмилия твердо и решительно заявляет: «Вырвать? Увезти?.. Будто у нас нет собственной воли, отец!»

Но и вернуться в отчий дом под власть строгого неукоснительного уклада, где отец, как и всегда, единолично и безоговорочно решил ее судьбу («отречение от мира – монастырь»), для Эмилии невозможно. Она понимает, что соблазн или великий внутренний разлад грозят ей в равной мере и во владениях принца, и в доме отца. Об этом свидетельствует известный монолог Эмилии: «Насилие, насилие! Кто только не способен противодействовать насилию? То, что называют насилием, – ровно ничего не значит. Соблазн – вот настоящее насилие! В моих жилах течет кровь, отец, такая молодая и горячая кровь! И мои чувства – живые чувства! Я ни за что не отвечаю, ни за что не могу поручиться» (272).

<…>

<…> боится Эмилия не соблазна со стороны принца, а самое себя. Проблема выбора, перед которой она стоит, далеко превосходит конкретную ситуацию, приобретая высокий историко-философский смысл. Эмилия должна или дерзко довериться естественным движениям своих чувств, свободно отдаться во власть бури, неистовствующей в ее груди, или безгласно подчиниться замкнутому патриархальному миру, аскетической тирании церкви. На первое героиня еще неспособна решиться, но и жить по-старому уже не может. В этом ее трагическая вина. И остается единственное – смерть.

Финал пьесы очень отчетливо высвечивает и трагическую вину Одоардо. И вина эта – не только политическая незрелость героя, его неспособность обратить оружие против принца.

С одной стороны, нет оснований лишать этот характер истинно героического ореола. Одоардо мужествен, стоек, кристально добродетелен. Он не мирится с тиранией двора и, как умеет, противостоит злу. С другой – стоические добродетели героя имеют свою противоположность. Характерно, что уже в начале трагедии устами Клавдии, женщины, наделенной немалой житейской проницательностью, об Одоардо сказано: «Какой человек! О суровая добродетель. Если только она заслуживает

этого названия. Все ему кажется подозрительным, все достойно наказания! Если это называется знать людей – кто бы пожелал знакомства с ними?» (228).

Одоардо истово и абсолютно предан своим жизненным принципам. В мире для него все четко разграничено на порок и добродетель. Он вершит судьбы близких, полагаясь только на собственное мнение. Его понятия греха и добродетели лежат в русле традиционных представлений христианской нравственности. Поступками Одоардо движет забота о безупречной добродетели и репутации дочери, о внутренних борениях которой он даже не догадывается. Суровому и бескомпромиссному Одоардо не хватает душевной чуткости. Он слишком рационалистичен. А в свете формировавшихся представлений сентименталистов, предшественником которых, как писатель, оказался Лессинг, «абсолютный разум всегда на грани бесчеловечности»[4].

О том, что Лессинг не ставил перед собой задачи изображения в качестве трагического героя личности безупречной, свидетельствуют и его теоретические размышления. Еще в набросках к продолжению «Лаокоона» Лессинг отмечает: «…действия… являются тем более совершенными, чем более проявляется в них разнообразных и противодействующих друг другу побуждений. Идеальный моральный характер может поэтому играть не более как второстепенную роль в этих действиях»[5]. В «Гамбургской драматургии» эта мысль конкретизируется на основе критического разбора комедии Теренция «Братья» и драмы Дидро «Отец семейства»: «Идеальный отец всегда одинаков и типичен… Следовательно, те пьесы, в которых будет изображаться идеальный отец, будут не только неестественнее, но и однообразнее тех, в которых будут вводиться отцы, следующие различным принципам»[6].

Этот пример, как и ряд других, свидетельствует о том, что, создавая образы Эмилии и Одоардо, выстраивая трагическую коллизию пьесы, Лессинг исходил из критической программы «Гамбургской драматургии». Но на этих позициях он не остановился. Живая художественная практика развивала собственные теоретические положения, вносила в них уточнения, а в чем-то и опровергала их.

<…>

В «Эмилии Галотти» Лессинг берет за основу ситуацию, характерную для классицистической трагедии, – чувство в борьбе со сковывающим его насилием. Но решает ее не в абстрактном, вневременном плане. Трагедия героини социально и исторически прояснена, она прямо вытекает из конкретных обстоятельств

немецкой жизни последних десятилетий XVIII в., когда в борениях с нормами и установлениями, сковывающими внутреннюю свободу личности, начинает формироваться культ непосредственного чувства и отношение к страсти как к властной, непобедимой силе.

<…>

(*Стадников Г. В.* Лессинг: литературная критика и художественное творчество. Л., 1987. С. 70–75, 79–82)

Примечания

[1] *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 9.

[2] *Лессинг Г. Э.* Драмы. Басни в прозе. М., 1972. С. 216. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

[3] *Тураев С. В.* От Просвещения к романтизму: Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX в. М., 1983. С. 71.

[4] Там же. С. 110.

[5] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 422.

[6] *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. С. 319.

Вопросы и задания

1. Каковы составляющие трагического характера в драме Лессинга?

2. Какие принципы классицистической драмы сохраняет Лессинг в «Эмилии Галотти»?

3. В чем заключается трагическая вина Одоардо Галотти?

Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803)

Предтекстовое задание

Прочтите статью Н. А. Жирмунской о творчестве Иоганна Готфрида Гердера.

Н. А. Жирмунская
Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм просвещения

В развитии исторического мышления XVIII в. Гердеру принадлежит особое место. Не порывая окончательно с пониманием истории, выработанным философской мыслью Просвещения, в первую очередь французского и английского, Гердер строит свою собственную концепцию, во многом критическую по отношению к своим предшественникам и во всяком случае качественно новую.

Эта принципиальная качественная новизна исторических взглядов Гердера, которая заставляет считать его бесспорным предшественником великих мыслителей следующего поколения – Гегеля и В. Гумбольдта, в свое время послужила основой для решительного противопоставления его позиций философии Просвещения. На протяжении многих десятилетий Гердера толковали именно в духе полного разрыва с этой философией, в частности и в понимании исторического процесса.

Действительно, в историческом мышлении Гердера со всей очевидностью выступает преодоление существенных сторон просветительской философии истории, преодоление ее ограниченности и механистичности, прежде всего прямолинейного истолкования идеи прогресса. Но при всем том Гердер сохраняет ряд важных моментов, характерных именно для просветительского подхода к истории. <…>

<…>

Принципиальная разница между Гердером и просветителями старшего поколения заключается прежде всего в том, что они толкуют исторический процесс в целом и идею прогресса в частности механистически, как прямолинейное восхождение от низших ступеней к высшим. Современность, превосходя более ранние ступени, тем самым отменяет их. Так, во всяком случае, ставится вопрос применительно к новому времени, т. е. к послеантичному периоду истории. Впрочем, абсолютная значимость и античной культуры была поставлена под сомнение

уже спором «древних» и «новых», стоящим в преддверии Просвещения[1].

Насколько неприемлемой для Гердера была такая позиция, явствует из следующего отрывка («Еще один опыт философии истории»): «Обычно философ именно тогда более всего животное, когда он вполне уверовал, что он – бог. То же самое происходит, когда он наивернейшим способом вычисляет, как усовершенствовать мир. Нужно только, чтобы все шло по ниточке и каждый следующий человек и каждое следующее поколение совершенствовались бы в соответствии с его идеалом, в наилучшей прогрессии, для которой он один установил бы показатели счастья и добродетели! Тогда в конце ряда окажется он сам – последнее, высшее звено, на котором все кончается»[2].

В противовес этому механистическому пониманию прогресса Гердер выдвигает не ретроспективный идеал Руссо, а идею органического развития человеческого общества. «Романической», т. е. условной, идеализированной, схеме противопоставляется последовательно развернутый динамический ряд конкретных эпох (или «миров»[3]) человеческой истории, своеобразных и внутренне связанных, хотя не всегда эта зависимость выступает на поверхности и оказывается доступной для нашего восприятия и оценки.

Единство исторического процесса Гердер мыслит в формах, аналогичных процессам, протекающим в природе. Но это не формальная аналогия, а скорее наивно-каузальное осмысление двух взаимосвязанных сфер действительности. В «Дневнике»[4] отчетливо видно, как живое наблюдение над незнакомым морским пейзажем, жизнью моря и его обитателей служит толчком для неожиданных и смелых гипотез о миграциях народов:

«Какой величественный вид открывается на человеческую природу, и обитателей морских глубин, и различные климаты, как он помогает уяснить себе одно из другого, раскрыть взаимосвязь событий мировой истории! Юг ли, Север ли, Восток или Запад были лоном человечества? Где зародился род людской с его изобретениями, искусствами, религиями? Действительно ли он устремился с Востока на Север и, укрывшись среди холодных скал, подобно морским чудовищам, живущим под льдами, стал с исполинской силой размножаться там, создал себе, в соответствии с климатом, жестокую и суровую религию и обрушился со своим мечом, своими законами и обычаями на Европу?»[5].

В последующих работах Гердера мы видим, как общепросветительская идея обусловленности национальной

культуры, национального характера, государственного устройства и исторической судьбы климатом, географической средой трансформируется и приобретает диалектические черты. Идея единства процессов, протекающих в природе и в обществе, особенно последовательно будет развернута Гердером в «Идеях о философии истории человечества», однако мы находим ее как принцип, как угол зрения и в самых ранних его работах, где она нередко облекается в метафору «возраста», «цветения, созревания и увядания».

Уже в первой большой книге Гердера «Фрагменты о новейшей немецкой литературе» (1767) содержится «рапсодия» «О возрастах языка», соответствующих, по мысли автора, «возрастам» в развитии общества: младенчество на древнем (библейском) Востоке, юность – в древней Греции, зрелость – в древнем Риме. В сочинении «Еще один опыт философии истории…», сравнивая древние скотоводческие народы Востока с земледельческими и с ремесленными (горожанами), Гердер подчеркивает их взаимное неприятие и вражду и приходит к выводу: «Это не что иное, как отвращение мальчика к младенцу в пеленках, ненависть юноши к карцеру школьника, но в целом все трое связаны друг с другом и следуют один за другим. Египтянин не стал бы египтянином, не пройди он детского обучения у древнего Востока, грек не стал бы греком без школьного усердия египтянина. Именно их взаимная неприязнь обнаруживает развитие, движение вперед, ступени лестницы!»[6].

Здесь делается явной новизна диалектического подхода Гердера к проблеме исторического развития и прогресса. Не прямолинейно поступательное движение, не механическое накопление знаний, навыков, культурных ценностей, а борьба противоречивых явлений и принципов, отталкивание от предшествующей ступени при одновременном ее интегрировании являются, по Гердеру, стимулом и движущей силой исторического прогресса.

Метафору возрастов Гердер распространяет в дальнейшем на все сферы жизни народа – на государственный строй, религию, искусство, язык и, конечно, на литературу. В пределах каждого «возраста» (т. е. каждой исторической эпохи и цивилизации) прогрессивное развитие также не мыслится механически линейным и однонаправленным восхождением: наивысший подъем и расцвет данной цивилизации, неповторимые в их своеобразии, но неизбежно преходящие, обычно сменяются спадом. «Каждый народ, каждое искусство и каждая наука – и все вообще на свете – имеет свой период роста, расцвета и упадка, каждое из этих изменений длилось лишь тот минимум времени,

который был отпущен ему колесом судьбы; наконец, на свете не бывает двух одинаковых мгновений, и, следовательно, египтяне, римляне и греки не оставались одинаковыми во все времена – я содрогаюсь при мысли, какие мудрые возражения выскажут на это мудрые люди, в особенности знатоки истории!»[7].

Тем самым Гердер совершенно по-новому подходит к проблеме «вечных» культурных и эстетических ценностей и «образцов», представлявшей краеугольный камень классицистической эстетики. Вечное и непреходящее значение той или иной культурной эпохи (прежде всего, конечно, античности) определяется не ее универсальностью, а индивидуальным своеобразием, выросшим из неповторимых условий своего времени. Сохраняя ценность для последующих эпох, эта культура не может, однако, служить парадигмой, эталоном, образцом для подражания, ибо такое подражание неизбежно выльется в эпигонство. Проблема эпигонства, столь актуальная для развития немецкого национального культурного самосознания в XVIII в., теоретически осмысляется Гердером в связи с принципиально важным для него понятием «духа времени» (Zeitgeist)[8]. «Дух времени», концентрирующий в себе все исторически неповторимое своеобразие данной эпохи, исключает всякое уподобление со стороны иной эпохи, иной культуры, превращает его в ученическое подражание. Но и внутри определенного культурно-исторического единства в силу его динамического развития возникает предпосылка эпигонства, когда в период неминуемого спада отживающая свой век культура силится воспроизвести классические образцы периода наивысшего расцвета[9]. Первый случай многократно иллюстрируется на примере европейского неоклассицизма (в особенности французского), второй – на примере эллинистической эпохи.

Отталкивание от схематического принципа в осмыслении истории заставляет Гердера применять его излюбленную метафору «возрастов» избирательно. Он отнюдь не настаивает на универсальности намеченных им последовательных стадий, ибо меньше всего ему присущ какой-либо методический схематизм. Аллегорию возрастов как последовательно сменяющих друг друга мировых культур он ограничивает древним миром. Новое время знает свои закономерности в смене культур, и приурочение той или иной к соответствующей метафоре возраста становится эпизодическим и выборочным. Господствующая идея исторической концепции Гердера – идея индивидуальной специфики, неповторимого своеобразия каждого народа и его исторической судьбы, каждой эпохи в сложном взаимодействии

различных определяющих ее факторов исключает моделирование их по определенному заданному образцу. «Мы объемлем следующие друг за другом народы и эпохи в их вечной смене, как волны моря, – кого мы нарисовали, кого настигло живописующее слово? И в конце концов мы объемлем их не чем иным, как общим словом, под которым каждый, быть может, понимает и чувствует, что ему угодно»[10].

Позднее, возвращаясь к метафоре возрастов в «Идеях о философии истории», Гердер скажет, что на земле существуют одновременно все возрасты человеческого общества. Народы «младенческие», втянутые в общий ход исторического развития, принесут новую цивилизацию, как это уже случилось однажды в эпоху крушения античного мира. В «Дневнике» 25-летний Гердер задает себе вопрос: «И кто знает, не появится ли третий поток из Америки, а под конец еще один от мыса Доброй Надежды и из стран, расположенных за ним. Как величественна эта история и как она необходима для изучения литературы в ее истоках, в ее развитии, в ее революциях вплоть до сегодняшнего дня!»[11].

Таким образом, историческая концепция Гердера в отличие от точки зрения его предшественников представляется нам не замкнутой, а открытой системой, повернутой в будущее, отнюдь не запрограммированное по модели идеализированного настоящего, как у просветителей, или идеализированного абстрактного прошлого, как у Руссо. Это будущее таит в себе бесконечные индивидуальные возможности качественно нового развития, точно так же, как каждая эпоха прошлого несла в себе неповторимо новые, своеобразные черты.

Тем самым мы подходим к существенному и принципиальному различию между философией истории Гердера и его старших современников в трактовке времени как исторической категории. У просветителей три основных эпохи мировой истории (нормативно понятая античность, превращенная в парадигму для всех времен и народов; отвергаемое, сбрасываемое со счета средневековье и, наконец, просвещенная современность) не создавали в совокупности движения времени, системы времен, это были рядоположные, статичные, замкнутые в себе исторические картины (или «миры»), а однозначно оценочный подход, положительный или отрицательный, снимал и перечеркивал здесь живую динамику исторического процесса.

Впервые эта динамика появляется у Гердера, который делает попытку ее диалектического объяснения. Движение времени, по Гердеру, – это прежде всего качественное изменение. Настоящее не отменяет прошлого, а интегрирует какие-то существенные его

стороны, вместе с тем неизбежно утрачивая другие. Также соотносится с настоящим будущее. «Никто не пребывает только в своем времени, он строит на прошлом; оно становится основой будущего, не может быть ничем иным»[12].

Система времен образует в учении Гердера каузально связанную цепь, но причинно-следственные связи трактуются им не в духе элементарного детерминизма раннего Просвещения (от которого, впрочем, отказался уже Вольтер), а более сложно и уж во всяком случае не телеологически, как у Лейбница. Каждая эпоха образует особое, качественно отличное, единство, смена эпох образует поток времени (одна из любимых метафор Гердера), сцепление эпох означает принцип непрерывности исторического процесса, и катастрофы вроде крушения античного мира не создают цезуры, не означают разрыва или нарушения этого процесса. Примечательно, что в своих ранних выписках из Лейбница Гердер делает пометку: «Настоящее полно будущим и полно прошлым», тем самым существенно развивая и дополняя мысль Лейбница, высказанную в одном из его писем: «Настоящее всегда чревато будущим».

Включенность человека во временной поток составляет его особенность как существа мыслящего и социального в отличие от животного, целиком прикрепленного своими чувственными инстинктами к настоящему. Эту мысль Гердер развивает в трактате «О происхождении языка» (Vom Ursprung der Sprache, 1772). В те же годы, в наброске к сочинению «Пластика» (оконч. редакция – 1778 г.), Гердер подчеркивает связь чувственного восприятия (осязания) с настоящим: «Мир осязающего – это только мир непосредственного настоящего». Таким образом, наряду с линейно обозначенной системой трех временных плоскостей – прошедшего, настоящего, будущего, скрепленных каузальной связью, вырисовывается и противоположение – настоящее и не-настоящее (т. е. прошедшее и будущее) как отражение двойственной природы человека – чувственной и рефлектирующей. Восприятие настоящего, ограниченное непосредственным наблюдением («чувственным» в широком смысле слова, т. е. эмпирическим), если оно не опирается на осознание прошлого и предвидение будущего, неизбежно остается обедненным и прагматичным. Восприятие прошлого по модели настоящего, иными словами, модернизация истории, по мысли Гердера, один из главных пороков современной исторической науки.

Свою собственную эпоху Гердер считает итогом (Werk) шести тысячелетий, но отнюдь не усовершенствованием (Vervollkommnung) в «ограниченном, школьном смысле слова».

Поэтому для него неприемлемы и те оценки и толкования, которые навязываются отдаленным эпохам с точки зрения современности. «В известном смысле всякое человеческое совершенство национально, обусловлено своей эпохой и, если присмотреться ближе, индивидуально… Нация может обладать, с одной стороны, самыми высокими добродетелями, а с другой – недостатками, допускать исключения, обнаруживать противоречия и неясности, которые способны привести в изумление – но лишь того, кто вынес идеальный силуэт добродетели из учебников своего века и достаточно понаторел в философии, чтобы стремиться найти вселенную на ничтожном клочке земли»[13].

Эта скептическая оценка нормативного подхода к истории, характерного для просветительской концепции прогресса, касается, разумеется, и эстетической критики художественной культуры прошлого. «Лучший историк античного искусства Винкельман, – пишет Гердер, – явно судил о произведениях египетского искусства по греческой мерке и, следовательно, охарактеризовал их очень верно с отрицательной стороны, но так мало сумел показать их собственную природу и характер, что почти в каждом положении этой главы явственно выступает одностороннее и неприязненное отношение к ним. И так же точно Уэбб, когда он противопоставляет их литературу греческой, так и многие другие, писавшие о египетских нравах и форме правления с европейской точки зрения»[14].

<…>

Какие же выводы следуют из общей исторической концепции Гердера для литературы? Не будем касаться здесь общеизвестных и само собой разумеющихся вопросов о национальном и историческом своеобразии художественной культуры, о значении народного творчества, об оценке средневековой литературы и искусства. Остановимся на том значении, которое получает динамическое понимание истории и «системы времен» для наиболее связанного с категорией времени жанра – для драмы.

Если история в эстетической системе Просвещения использовалась как система моральных, общественных или философских идей (Лессинг прямо говорит об этом в «Гамбургской драматургии», а Вольтер осуществляет это представление в своей драматургической практике – такими «парадигматическими» пьесами можно считать, например, «Магомета» Вольтера или его позднюю пьесу «Гебры»), то гердеровская концепция выдвигает причинно обусловленную связь исторических эпох и исторических проблем. Отсюда в трагедии просветительского классицизма принципиальная и

обнаженная модернизация истории, приспособление исторического материала к задачам современности и отбор его по принципу аналогии, большей частью внешней. Сюда относятся и историко-культурные анахронизмы, и психологические, и, главное, переосмысление политической проблематики прошлого в духе злободневности.

Драматургия нового стиля, типологически ориентирующаяся на Шекспира, по-иному решает отношение истории и современности, прошлого и настоящего. Из истории отбирается не похожее, а внутренне связанное с настоящим. Поэтому и совмещение разных временных планов – исторического прошлого и современной проблематики – носит совершенно иной структурный характер: это не соотношение оболочки и содержимого, а попытка совместить, синхронизировать исторически, качественно разные, но причинно связанные пласты истории, воплощенные в философской и общественной проблематике, в психологическом раскрытии характеров и в языке.

В трагедии просветительского классицизма условное прошлое – форма для конкретного настоящего. В шекспиризированной драме «Бури и натиска» исторически конкретное прошлое, отобранное под углом зрения современности, это попытка понять настоящее в его причинной обусловленности именно этим, а не каким-либо другим прошлым.

Наиболее отчетливо эта тенденция проступает в исторической драме Гете «Гец фон Берлихинген», написанной под влиянием идей, почерпнутых в дружеском общении с Гердером.

(*Жирмунская Н. А.* Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения // Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2001. С. 255, 258–265)

Примечания[8]

[1] См.: *Сигал Н. А.* Спор «древних» и «новых»: (У истоков французского Просвещения) // Романо-германская филология: сб. статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева. Л., 1957. С. 248–262.

[2] Herders Werke: in 5 Bdn. Weimar, 1957. Bd 2. S. 351.

[3] Гердер нередко употребляет эти два слова (Zeit, Welt) как синонимы.

[4] Речь идет о «Дневнике моего путешествия в 1969 г.» («Journal meiner Reise im Jahr», 1769), работу над которым Гердер вел в бытность студентом Кенигсбергского университета и позднее, во время своего пребывания в Риге. (*Примеч. сост.*)

[5] *Гердер И. Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 318.

[6] Herders Werke. Bd 2. S. 291.

[7] Ibid. S. 304. О корнях этой метафоры см.: *Meinecke Fr.* Die Entstehung des Historismus. München; Berlin, 1936. Bd II. S. 423.

[8] Слово создано Гердером, что зафиксировано немецкими словарями (Deutsches Worterbuch von J. Grimm und W. Grimm). Подробнее об э том см.: *Jons D. W.* Begrif und Problem der historischen Zeit bei J. G. Herder. Goteborg, 1956. S. 55.

[9] Herders Werke. Bd 2. S. 71 f.

[10] Ibid. S. 302.

[11] Ibid. Bd 1. S. 116. (Цитата дана в переводе, опубликованном в кн.: *Гердер И. Г.* Избр. соч. С. 319. – *Примеч. ред.*)

[12] Ibid. Bd 2. S. 311.

[13] Ibid. S. 305–306.

[14] Ibid. S. 293.

Вопросы и задания

1. В чем состоит основополагающее различие между историческими концепциями Гердера и просветителей старшего поколения?

2. Как Гердер представлял себе единство исторического процесса?

3. В чем заключается сущность принципиально важного для Гердера понятия «духа времени» (Zeitgeist)?

4. Какие отличительные черты собственной эпохи Гердер считал ключевыми?

5. Как отразилось свойственное Гердеру понимание истории на развитии драматургии?

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805)

Предтекстовое задание
Прочтите главу из книги А. Г. Аствацатурова.

А. Г. Аствацатуров
История и культура через призму критики

Эстетика и философия культуры Ф. Шиллера были непосредственным продолжением его занятий историей. Как философ истории Шиллер сформировался под воздействием идей Монтескье, Руссо, Гердера и Канта. Однако это влияние не может скрыть от нас целого ряда оригинальных черт, которые отличают шиллеровскую концепцию истории.

Если рассмотреть деятельность Ф. Шиллера как историка на более широком фоне движения европейской исторической мысли, то окажется, что он примыкает к той традиции гуманизма, которая впервые возникает в период крушения ренессансного мировоззрения и на протяжении двух последующих веков трансформируется в особую форму видения мира, отличающуюся крайне острой восприимчивостью к противоречиям действительности, когда культура описывается как кризис; в то же время такое видение истории заключает в себе тенденцию к преодолению этого кризиса, и тогда на передний план выдвигается идея единства человека и его культуры, осознание необходимости этого единства как источника для дальнейших действий. <…>

Динамизм развития производительных сил, усиливающийся по мере становления буржуазного общественного порядка, антагонизм разных социальных групп, находящий выражение в удивительном конгломерате воззрений и идей, созидательная деятельность человечества, создающая все новые и новые формы культуры, несущие на себе следы исторических конфликтов, отражаются в сознании историка как наполненность времени неустойчивым, текучим содержанием. Этот динамизм истории таил в себе серьезную опасность разрушения идеала целостного человека. <…>

На закате Возрождения это было вызвано прежде всего выпадением из концепции исторического обновления политики и нравственности и привело к тому, «что оптимистический энтузиазм ограничился научно-технической сферой»[1].

Философская мысль начинает четко дифференцировать то, что дает полноту времени, это для XVII века будет главным образом сфера человеческой активности, направленная на природу вне человека, и то, что составляет его внутреннюю природу, политику и мораль.

Главные исторические произведения Ф. Шиллера – «История отпадания Нидерландов от испанской короны» и «Тридцатилетняя война» – посвящены политической истории. Анализ исторических событий приводит Шиллера к мысли, что непростительной ошибкой и упрощением является постулат об изначальной разумности человека. Разум формируется в процессе исторической жизни, и человеческий дух обнаруживает свою силу, мощь и хитрость еще до того, когда мы можем говорить о разумности поведения человека, поэтому естественное право и политика могут быть выведены только из исторического бытия человеческого рода, ибо они создаются историей и всегда обусловлены ею.

Свобода человека теснейшим образом связана с культурой, но в то же время свобода исторически конкретного, а не абстрактного человека не всегда проявляется как разумная свобода, и тогда ее неразумность неизбежно становится угрозой культуре. «Свободу и культуру, как ни тесно они связаны друг с другом в наивысшей полноте – только благодаря такой связи и достигая этой наивысшей полноты, – все же трудно связать в становлении. Покой – предпосылка культуры, но ничто так не опасно для свободы, как покой» (5, 486)[2]. Все развитые цивилизации древности сохраняли свои культурные завоевания за счет отхода от свободы, «получив покой от угнетения». Но именно это и стало причиной гибели всех прошлых культур, ибо они возникали из источника, который по своей сути не может быть импульсом активного развития культуры и в конечном итоге, подавляя свободу, уничтожает динамику культуры. Путь деспотизма как условие сохранения культуры невозможен для человека Нового времени. Свобода и культура в человеке должны гармонически сочетаться, что возможно только на пути, отличном от деспотизма, на пути установления законов, которые свободный человек должен давать себе сам. Однако историческое состояние человечества делает проблему подчинения людей закону, основанному на свободе, крайне сложной. Вышколенный деспотизмом человек не несет в себе задатков такой свободы, он лишен способности понять ее принципы. Без них же свобода грозит перейти в анархию, которая неизбежно оказывается деспотизмом. И прежде чем разум найдет законы, анархия превратится в деспотизм и насилие. События Великой

французской революции еще больше утвердили Шиллера в этом мнении. Отношение Шиллера к революции, которое выразилось в решительном неприятии и осуждении якобинского террора, было очень сложным, поскольку революция представлялась ему необходимым следствием в цепи всех предыдущих явлений исторического процесса, показывающим, что человечество еще очень далеко от того состояния, которое позволит ему установить принципы разумной свободы[3]. Кровавые события во Франции, необъяснимая с точки зрения здравого смысла и человечности жестокость террора стали для Шиллера страшным несоответствием деятельности якобинцев и принципов социальной справедливости и морали, провозглашенных ими, «вреднейшим злоупотреблением идеалом совершенства» (6, 294).

Большое место в «Письмах об эстетическом воспитании человека», главном философском труде Шиллера, который станет предметом нашего анализа, занимает описание состояния европейской культуры конца XVIII века, причем характеристика революционной эпохи давалась Шиллером как бы по свежим следам.

Шиллер воспринял революцию как глубокий кризис современной ему культуры. <…> Культура, согласно Шиллеру, разорвана непримиримыми противоречиями, поляризована взаимоисключающими тенденциями. Это, с одной стороны, вера в рассудок, с другой – полное господство чувственности и власти потребностей над умами людей. Идеи разума остаются абстрактными идеалами, ибо не находят никакого реального содержания. Главная причина болезни времени, однако, – не в области интеллекта, а в человеческой воле, она состоит в недостатке мужества, истины, в неспособности воспринять и претворить в жизнь результаты теоретической культуры, идей разума[4].

Драму современной ему эпохи Шиллер видит как в одичании, в которое впадают низшие классы общества, выражающемся в проявлении грубых и беззаконных инстинктов, освобожденных ослаблением «основ гражданского порядка, бросающих человека в „царство стихийных сил“», так и в расслаблении, охватившем цивилизованные классы, что, по его мнению, является еще более отвратительным зрелищем «расслабления и порчи характера», ибо «источником их становится сама культура». «Просвещение рассудка, которым не без основания хвалятся высшие сословия, в общем мало облагораживает помыслы, что скорее оправдывает развращенность своими учениями». «Мы отрекаемся от природы в ее законном поле действия, дабы испытать ее тиранию в нравственном, и, противодействуя ее влиянию, мы заимствуем в

то же время у нее наши принципы». «Эгоизм построил свою систему в лоне самой утонченной общительности, и, не приобретя общительного сердца, мы испытываем все болезни и невзгоды общества» (6, 262).

Было бы явным упрощением считать, что всю вину за кризис культуры Шиллер возлагает на агрессивные, разбуженные активностью инстинктов силы обездоленных масс, анархия которых противостоит нормам культуры цивилизованных классов общества. Предпосылкой анархии витальных сил, уничтожающих культуру, является не только социальная психология людей, лишенных доступа к культуре, не понимающих смысла и значимости для человечества культурных ценностей, но и сам тип носителя культуры, представителя тех социальных групп, на которые возложена задача сохранения и распространения цивилизации. Эгоизм высших классов, их равнодушие к судьбе культуры, что для Шиллера идентично равнодушию к человеку вообще, создает такие формы социальной коммуникации, в которых проявляется противоестественное отчуждение субъектов друг от друга. «Если культура вырождается, – пишет Шиллер, – то она переходит в более злую порчу, чем когда-либо знало варварство» (3, 370).

<…>

В стихотворении Ф. Шиллера «Прогулка» мы находим похожее изображение человеческой истории: юность культуры, достижение ею своего максимума и, наконец, упадок, торжество раздора и возрожденное варварство. <…> История Нового времени не пройдет круговорот, природа не в состоянии восстановить в своих правах то, что уничтожил разум в его извращенном применении. Следовательно, пред разумом встает задача руководить движением исторической жизни[5].

Идя от истории рода к субъекту, Шиллер делает вывод, что находящаяся в кризисном состоянии культура деформирует человека; она формирует его как страдающее существо, которое сжимают все новые и новые детерминации. Она заглушает в нем стремление к совершенствованию, ставя его посредине между суеверием и моральным неверием (6, 263).

Критика культуры становится у Ф. Шиллера особенно резкой тогда, когда он говорит о воздействии культуры на отдельного индивида. Современная культура – это культура разобщенных сил. Она – продукт деятельности человеческого рода, в которой произошло разделение труда, охватившее целые социальные группы. В людях развивается только «часть их способностей, а другие способности, словно в захиревших растениях, можно найти лишь в виде слабого намека» (6, 264). Движение культуры

невозможно без разделения труда, ибо оно есть следствие расширения опыта человека и усложнения его теоретической и практической деятельности, и без него немыслим никакой прогресс. Однако прогрессивное развитие культуры было куплено дорогой ценой, так как из-за разделения труда «порвался внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы» (6, 265). Разделение труда обедняет личность, выделяя из ансамбля сущностных сил человека отдельный голос, заставляя в то же время замолчать другие голоса; этот голос оно совершенствует и включает его в полифонию огромного мира таких же отдельных сил, создающих целостность культуры. Сама по себе целостность культуры человеческого рода гораздо богаче, чем все возможности индивида. «Не было другого средства к развитию разнообразнейших способностей человека, кроме их противопоставления» (6,268). Но выгоду от разделения труда получает только род, индивид же не может реализовать всех своих возможностей. Внутри общества возникает антагонизм сил, культура движима его динамикой, он становится «великим орудием» культуры. Состояние органической связи индивида и рода, изоморфное тотальности человеческого характера, гармонии между потребностями, моралью и практической деятельностью субъекта, имевшее место в античном мире, превратилось в культуре Нового времени в механическое соединение, конгломеративное единство, составленное из одномерных людей, духовное развитие которых шло под знаком все большего разрушения целостности личности, однобокого совершенствования в каждом конкретном случае какой-то одной из способностей человека, изолированной от остальных его сущностных сил, обреченных вследствие этого на неизбежную гибель. Подчиненный разделению и специализации труда человек становится функцией, зависимым объектом профессиональных навыков выполняемого им труда, целиком определяющего его бытие.

Аффирмативный характер буржуазной культуры проявляется, согласно Шиллеру, не только в том, что она себя не может понимать иначе как культуру разделенного, специализированного труда и утверждает его как единственно возможную форму существования человеческого рода, но главным образом в том, что институциональная организация общества, гарантирующая функционирование такой культуры, то есть государство, санкционирует и контролирует разделение труда, отождествляет его с интенциями и сущностью самой культуры, ибо даже «скудное, отрывочное участие отдельных частей» человеческой

личности «в целом (культуры. – *А.А.*) не зависит от форм, которые они создают сами, <…> а предписывается им с мелочной строгостью формуляром, связывающим их свободное разумение» (6, 266). Своим формальным отношением к личности государство только усиливает процесс отчуждения. Оно рассматривает человека только как элемент, выполняющий предписанную ему ролевую функцию в системе, основанной на механической связи индивидов. Выход за пределы роли для него есть нарушение раз и навсегда определенных регламентаций. Государство зорко следит за тем, чтобы духовные возможности субъекта точно соответствовали его должности, месту, занимаемому субъектом в обществе.

Если по Канту напряженное состояние между человеком и культурой окончательно снять невозможно, и лишь культура воспитания как-то его сглаживает, а гражданское общество гарантирует человечеству относительно спокойный процесс реализации его возможностей, то Шиллер ищет иное решение проблемы. Культура должна обращаться к человеку не как к существу, от которого требуется развитие одной из его способностей, а как к целостности. Государство, считает Шиллер, никогда не сможет восстановить целостность человеческой природы, ибо из-за своей надындивидуальной сущности оно защищает интересы рода, с полным безразличием относясь к индивиду; государство само способствовало разделению труда, ибо оно изоморфно природе одномерного человека и, следовательно, уже, чем подлинная человеческая природа. Шиллер думает, что в современных ему условиях попытка создания государства разума не приведет к успеху, ибо за это дело берется несовершенный человек; в образе государства он творит лишь свое подобие. Превращенный в винтик огромной, организованной государством машины, ставший одной из ее функций человек не может оказать никакого влияния на государство. Он спокойно мирится с его законами, с уничтожением его конкретной жизни для того, чтобы «абстракция целого могла продолжать свое скудное существование»[6]. Поэтому государство «остается вечно чуждым своим гражданам» (6, 267). Неудивительно, что человек отворачивается от государства, пытается замкнуться в сфере внутренней жизни, куда нет доступа государству, стремясь сохранить для себя то, чему государство угрожает, а именно – индивидуальность и целостность.

Современной, разорванной антагонизмом культуре противопоставляется у Шиллера культура античная. Именно в ней он находит целостного человека.

Античность – это время пробуждения духовных сил

человечества, время гармонии всех способностей души, когда разум и чувственность не находились в состоянии борьбы. Греческое искусство, как зеркало души и культуры, запечатлело в прекрасных статуях богов единство божественного и человеческого, ибо Бог здесь был образом человека. В индивиде концентрировалась вся целостность человеческого рода в противоположность Новому времени, где мы можем получить представление о культуре лишь на основании всей суммы индивидов. Шиллер ищет основание тому, почему античного человека мы можем считать воплощением всей полноты духа времени и почему человек конца XVIII столетия никак не может притязать на эту роль: «потому что тем придавала формы всеобъединяющая природа, а этим – всеразъединяющий рассудок» (6, 265).

Однако ход истории вырвал человечество из прекрасной Аркадии, так как объединяющая разум и чувственность природа не могла удержать духовные силы человека в поставленных ею для них границах. Греческий мир был для Шиллера прежде всего важнейшим моментом на пути развития духа к полноте, и античность важна в первую очередь потому, что для всех последующих эпох она предложила модель целостности природы и культуры, и обязывающим моментом здесь является, как указывал Вальтер Рэм, «не содержание, не тип тотальности, а только факт ее возможности»[7]. Нетрудно заметить, что в этих рассуждениях Шиллера речь меньше всего идет об антикизирующей, мифо-риторической традиции новоевропейского искусства, хотя последняя как язык поэзии в трансформированном виде еще оставалась в качестве определенных константных формул. Шиллеровская картина античной жизни, гармоничной юности человечества, меньше всего пригодна для стилизации жизни по античным образцам, мы видим здесь поиск живого образа, той модели человека, которая неизбежно антитетически возникает, когда описывается кризисное состояние культуры. Антитезой разорванности духовных сил человека, одномерности его бытия может быть только идея гармонии, и ей подыскивается эмпирический коррелят, имеющий основу, в которой можно искать гармонию, и, естественно, таковой становится природа, потому что только она в своих вечных циклах, в своем величии противостоит разрушительной динамике культуры, противостоит в образах олимпийских богов, в гармонии античной пластики. Мир художественного музея одухотворяется и предстает в сознании мыслителя как модель для самосознания культуры Нового времени, с помощью которой культура как бы анализирует самое

себя, вступая в диалог с иной культурой, а фактически сама с собой. И хотя античность у Шиллера строго отнесена уже к прошлому, стала безвозвратно ушедшим царством красоты, мы можем себя соотнести с ней и тем самым обрести новые ориентиры для исторического движения, и возможно это потому, что, куда бы ни заводил человека дух изменения, природа перед его глазами в своих вечных циклах остается неизменной, Шиллер сказал бы «пребывающей», неизменной объективной данностью, а она и есть основа античного мира. И тогда и нам тоже «улыбается солнце Гомера». Как правильно указывает А. В. Михайлов, «в течение 90-х годов как бы в скоростном порядке развивается начатая Шиллером, развитая романтиками разветвленная и противоречивая сеть типологических противопоставлений, движущаяся именно к тому, чтобы определить место настоящего культурного момента в историческом процессе, – это процесс самоопределения культуры на новых своих началах, вне подчиненности преподанному на все времена правилу и совершенству»[8].

Но такое самоопределение – необходимо добавить применительно к Шиллеру – невозможно представить себе без определения цели всего культурного развития; цель же зависит прежде всего от самого субъекта. Поэтому пока «не будет уничтожено разделение внутри человека и развитие его природы не сделается достаточным для того, чтобы самой природе стать художником и тем гарантировать реальность политическому устройству разума», любая попытка изменить социальное устройство не принесет никакого результата и еще в большей степени будет способствовать анархии и насилию (6, 271). Не социальные институты хочет изменить Шиллер, а человека как субъект культуры. Таким был его ответ на негативный опыт Французской революции. Чем больше человечество в процессе своего исторического развития удаляется от принципов свободы, нравственности, чем более оно попадает под власть враждебных его природе сил, чем сильнее культура разрывается их антагонизмом, обрекая человека на частичное существование, тем пристальнее вглядывается Шиллер в искусство, тем актуальнее становится для него поиск той сферы, в которой могла бы объективироваться свобода человека, сфера красоты, нравственности и достоинства, ибо лишь найдя ее, можно думать о восстановлении разрушенного единства духовных сил человека.

Финал 10-го письма обозначил резкий поворот Шиллера от исторического рассмотрения развития культуры к анализу самого субъекта культурной деятельности. Скрытый в историческом описании под покровом фактичности трансцендентальный метод

в последующих письмах самым непосредственным образом обнаруживает себя в анализе, и здесь особенно проявляется дух системности, присущей всем размышлениям Шиллера. На этом пути Шиллер неизбежно приходит к проблеме, волновавшей всю послекантовскую философию, – проблеме преодоления дуализма кантовской модели человека, что, в свою очередь, вело к новому пониманию феноменов культуры и искусства. Надо сказать, что онтологическая и гносеологическая проблематика послекантовской философии органично связана с культурологической. Это достаточно хорошо ощущал Шиллер, когда использовал инструментарий трансцендентальной философии, конечно, следуя ее духу, а не букве, и если категориальный аппарат Шиллера имеет много общего с философскими понятиями К. И. Рейнгольда и И. Г. Фихте, то трансцендентально-антропологический подход к природе человеческой деятельности и культуре определил особое место Шиллера в истории философской мысли.

(*Аствацатуров А. Г.* История и культура через призму критики // Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. [Раздел] IV. [Гл.] 1. СПб.: Геликон Плюс, 2010. С. 275–282)

Примечания

[1] *Баткин Л. М.* К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения // История философии и вопросы культуры. М., 1975. С. 189.

[2] Здесь и далее произведения Фридриха Шиллера цитируются по изданию: *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1955–1957. В скобках первая цифра – том, вторая – номер страницы.

[3] Вопросу об отношении Шиллера к Великой французской революции посвящена огромная литература, что делает невозможным подробный анализ многочисленных работ на эту тему. Наиболее интересный и глубокий анализ причин, вызвавших решительное неприятие Шиллером революционных, ставших террористическими, методов переустройства общества в отечественной литературе дается В. Ф. Асмусом (*Асмус В. Ф.* Иммануил Кант. М., 1973. С. 140–182. См. также: *Tahlheim K.-G.* Schiller Stelung zur Französischen Revolution und zum Revolutionsproblem // Tahlheim K.-G. Literatur der Goethezeit. Berlin, 1969. S. 118–145; *Wiese B. von.* Schiller. Stuttgart, 1959. S. 446–476).

[4] *Schiller F.* Briefe: in 6 Bdn. Bd 3. Stuttgart, 1906. S. 370.

[5] В прекрасной работе Ф. Мейнеке, касающейся этой

проблематики, акцент делается на полное сближение взглядов Вико и Шиллера на историю и это различие игнорируется, см.: *Meinecke F.* Schillers «Spaziergang» // Deutsche Lyrik von Weckherlinbis Benn / Interpretation en hrsg. von J. Schillemeit. Frankfurt am Main; Hamburg, 1965. S. 106–107.

[6] Эта критика государства перекликается с мыслями В. Гумбольдта, высказанными им в работе «Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства», которая была частично опубликована в 1792 году в шиллеровском журнале «Талия», особенно в тех местах, где Гумбольдт говорит о превращении государства и его бюрократического аппарата в бездушную машину и «в результате этого деятельность людей становится почти механической, а люди превращаются в машины; подлинное умение и добропорядочность исчезают вместе с исчезновением доверия» (*Гумбольдт В. фон*. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 46).

[7] *Rehm W.* Griechentum und Goethezeit: Geschichte eines Glaubens. Leipzig, 1938. S. 219.

[8] *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры: Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история в античности. М., 1988. С. 221–222. См. также: *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 316–321.

Вопросы и задания

1. Как возникли представления о единстве человека и его культуры?

2. К каким основополагающим выводам пришел Шиллер в процессе работы над главными историческими произведениями?

3. Что, согласно Шиллеру, обусловливает противоречивость культуры и драму современной эпохи?

4. Почему Шиллеру было необходимо противопоставить современной культуре – античную? Каковы были его представления о греческом мире?

5. В чем состоит особенная роль, которую наследие Шиллера играет в истории философской мысли?

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832)

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент книги А. А. Аникста о творчестве Гёте, посвященный анализу романа «Страдания юного Вертера».

А. А. Аникст
«Страдания юного Вертера»

<…>

3

Сила любви, поднимающейся на самую вершину страсти, нежная, ранимая душа, восхищение природой, тонкое чувство красоты – эти черты Вертера являются общечеловеческими, и они сделали его одним из любимейших героев мировой литературы. Но не только они.

Близок Вертер многим людям и своими страданиями, своей неудовлетворенностью. Особенно людям молодым, ибо они, подобно ему, крайне остро и тяжело переживают неудачи и мучаются, когда жизнь не оправдывает их ожиданий.

Если этим Вертер подобен многим, то в другом он герой того склада, какой был особенно близок самому Гете. Хотя Вертер во многом похож на интеллигентных молодых бюргеров 1770-х годов, вместе с тем он наделен качеством совершенно гетевским. У Вертера мирообъемлющая душа. Он глубоко ощущает свою связь со вселенной. Ему равно близки небеса с их могучими стихиями, и муравей, ползущий в траве, и даже камень, валяющийся на дороге. Таково коренящееся в самых глубинах души его мироощущение. Всеми фибрами, кончиками нервов ощущает Вертер мировую жизнь.

Он человек чувства, у него есть своя религия, и в этом он подобен самому Гете, который с юных лет воплощал свое меняющееся мироощущение в созданных его воображением мифах. Вертер верит в бога, но это совсем не тот бог, которому молятся в церквах. Его бог – это незримая, но постоянно ощущаемая им душа мира. Верование Вертера близко к гетевскому пантеизму, но не полностью сливается с ним и не может слиться, ибо Гете не только чувствовал мир, но и стремился познать его. Вертер – это наиболее полное воплощение

того времени, которое получило название эпохи чувствительности.

Средствами своего искусства Гете сделал так, что история любви и мук Вертера сливается с жизнью всей природы. Хотя по датам писем Вертера видно, что от встречи с Лоттой до смерти проходит два года, Гете сжал время действия, и сделал это так: встреча с Лоттой происходит весной, самое счастливое время любви Вертера – лето; самое мучительное для него начинается осенью, последнее предсмертное письмо он написал Лотте 21 декабря. Так, подобно мифическим героям первобытных времен, в судьбе Вертера отражаются расцвет и умирание, происходящие в природе.

Пейзажи в романе постоянно намекают на то, что судьба Вертера выходит за рамки обычной истории неудачной любви. Она проникнута символичностью, и широкий вселенский фон его личной драмы придает ей поистине трагический характер.

На наших глазах развивается сложный процесс душевной жизни героя. Сколько радости, жизнелюбия, наслаждения красотой и совершенством мироздания звучит в удивительном по своему лиризму письме от 10 мая, в котором Вертер описывает, как он, лежа в высокой траве, наблюдает тысячи всевозможных былинок, червяков и мошек; в этот миг он чувствует «близость всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние вселюбящего, судившего нам парить в вечном, блаженстве…»[1].

Но вот Вертер начинает сознавать безнадежность своей любви к Лотте, и меняется его мироощущение. 18 августа он пишет: «Могучая и горячая любовь моя к живой природе, наполнявшая меня таким блаженством, превращая для меня в рай весь окружающий мир, теперь стала моим мучением… зрелище бесконечной жизни превратилось для меня в бездну вечно отверстой могилы» (6, 43, 44).

Предвестием катастрофы полна одна из декабрьских ночей, когда из-за оттепели река вышла из берегов и затопила ту самую долину, которую Вертер так вдохновенно описал в письме 10 мая: «Страшно смотреть сверху с утеса, как бурлят при лунном свете стремительные потоки, заливая все вокруг; рощи, поля и луга и вся обширная долина – сплошное море, бушующее под рев ветра!.. Стоя над пропастью, я простирал руки, и меня влекло вниз! Вниз! Ах, какое блаженство сбросить туда вниз мои муки, мои страдания!» (6, 82).

Божество, казавшееся Вертеру раньше таким благим, дарящим одну лишь радость, преобразилось в его глазах. «Отец мой, неведомый мне! Отец, раньше заполнявший всю мою душу и ныне отвративший от меня свой лик! Призови меня к себе!»

(6, 75) – восклицает Вертер, для которого небеса стали обителью смерти.

Так Вертер становится первым провозвестником мировой скорби в Европе, задолго до того, как ею проникнется значительная часть романтической литературы.

4

Причина мук и глубокой неудовлетворенности Вертера жизнью не только в несчастной любви. Пытаясь излечиться от нее, он решает попробовать силы на государственном поприще, но, как бюргеру, ему могут предоставить только скромный пост, никак не соответствующий его способностям. Формально его работа – чисто секретарская, но фактически он должен думать и составлять деловые бумаги за своего шефа. Посланник, при котором состоит Вертер, – педантичный дурак, «вечно недоволен собой, а потому и на него ничем не угодишь. У меня работа спорится, и пишу я сразу набело. А он способен возвратить мне бумагу и сказать: „Недурно, но посмотрите-ка еще раз – всегда можно найти более удачное выражение и более правильный оборот“» (6, 52). Сам он, конечно, ни на что не способен, но от подчиненного требует совершенства.

Раздраженный молодой человек уже собрался было подать в отставку, однако его отговорил и приободрил министр. Он, по словам Вертера, отдал «должное юношескому задору, проглядывающему в моих сумасбродных <…> идеях о полезной деятельности, о влиянии на других и вмешательстве в важные дела», но предложил эти идеи «смягчить и направить по тому пути, где они найдут себе верное применение и окажут плодотворное действие!» (6, 56–57). Даже умерив пыл, Вертер все же не смог ничего осуществить. Произошел инцидент, положивший конец его неудачно начавшейся службе.

Граф К., оказывавший ему покровительство, пригласил его к себе на обед. То была высокая честь для скромного чиновника и бюргера. Ему следовало после обеда удалиться, дабы не мешать аристократическому обществу, собравшемуся для времяпрепровождения, но он этого не сделал. Тогда граф оказался вынужденным сказать ему об этом, то есть, попросту говоря, выгнать Вертера, одновременно, впрочем, прося его извинить «наши дикие нравы» (6, 58). Слух о происшествии мгновенно распространился по городу, и до Вертера дошло, что о нем говорят: «Вот до чего доводит заносчивость, когда люди кичатся своим ничтожным умишком и считают, что им все

дозволено» (6, 59).

Оскорбленный Вертер покидает службу и уезжает в родные места. Он вспоминает там юность, и им овладевают горестные мысли: «Тогда, в счастливом неведении, я рвался в незнакомый мне мир, где чаял найти столько пищи для сердца, столько радостей, насытить и умиротворить мою алчущую, мятущуюся душу. Теперь, мой друг, – пишет он, – я возвратился из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений» (6, 61).

Скорбь Вертера вызвана не только неудачной любовью, но и тем, что как в личной жизни, так и в жизни общественной пути для него оказались закрытыми. Драма Вертера является социальной. Такова была судьба целого поколения интеллигентных молодых людей из бюргерской среды, не находивших применения своим способностям и знаниям, вынужденных влачить жалкое существование гувернеров, домашних учителей, сельских пасторов, мелких чиновников.

Во втором издании романа, текст которого теперь обычно печатают, «издатель» после письма Вертера от 14 декабря ограничивается кратким заключением: «Решение покинуть мир все сильнее укреплялось в душе Вертера в ту пору, чему способствовали разные обстоятельства» (6, 83).

В первом издании об этом было сказано ясно и четко: «Обиду, нанесенную ему во время пребывания в посольстве, он не мог забыть. Он вспоминал ее редко, но когда происходило нечто напоминавшее о ней хотя бы отдаленным образом, то можно было почувствовать, что его честь оставалась по-прежнему задетой и что это происшествие возбудило в нем отвращение ко всяким делам и политической деятельности. Тогда он полностью предавался той удивительной чувствительности и задумчивости, которую мы знаем по его письмам; им овладевало бесконечное страдание, которое убивало в нем последние остатки способности к действию. Так как в его отношениях с прекрасным и любимым существом, чей покой он нарушил, ничего не могло измениться и он бесплодно расточал силы, для применения которых не было ни цели, ни охоты, – это толкнуло его в конце концов на ужасный поступок»[2].

Можно предположить, что, будучи веймарским министром, Гете счел нетактичным сохранить это место романа, но мы не станем настаивать на таком объяснении. Важно другое. Даже без столь недвусмысленного разъяснения причин трагедии Вертера она осталась трагедией социальной. Начальные письма второй части не нуждаются в комментарии, чтобы понять их острый политический смысл. Хотя Гете показал лишь отдельные черты

действительности, этого было достаточно, чтобы современники почувствовали враждебность автора феодальному строю.

Вообще мы крайне сузили бы социальный смысл романа, сочтя, что общественное звучание в нем присуще только сценам участия Вертера в государственных делах. Для читателей переживания героя имели не только личный смысл. Раскованность его чувств, их сила, любовь к природе – все это выдавало в нем человека нового склада, поклонника учения Руссо, революционизировавшего все мышление современного ему мира. Читателям конца XVIII века не было необходимости называть источник идей Вертера. Первое поколение читателей романа, во всяком случае значительная часть его, знало «Новую Элоизу» (1761) Руссо, где рассказана история, во многом похожая на гетевский роман, читателям был известен и трактат женевского мыслителя «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1754). Идеи этих книг витали в воздухе, и Гете не было необходимости подчеркивать связь героя и свою собственную с передовыми идеями времени.

Прекрасно написал об этом Томас Манн: «Нелегкое дело – проанализировать состояние умов, лежавшее в основе европейской цивилизации той эпохи. С исторической точки зрения это было предгрозовое состояние, предчувствие очистившей воздух французской революции; с точки же зрения культурно-исторической это была эпоха, на которую Руссо наложил печать своего мечтательно-мятежного духа. Пресыщение цивилизацией, эмансипация чувства, будоражащая умы, тяга назад, к природе, к естественному человеку, попытки разорвать путы окостеневшей культуры, возмущение условностями и узостью мещанской морали – все это вкупе породило внутренний протест против того, что ограничивало свободное развитие личности, а фанатическая, безудержная жажда жизни вылилась в тяготение к смерти. В обиход вошла меланхолия, пресыщение однообразным ритмом жизни»[3].

В эту предреволюционную эпоху личные чувства и настроения в смутной форме отражали глубокое недовольство существующим строем. Любовные страдания Вертера имели не меньшее общественное значение, чем его насмешливые и гневные описания аристократического общества. Даже жажда смерти и самоубийство звучали вызовом обществу, в котором думающему и чувствующему человеку нечем было жить. Вот почему этот, казалось бы, такой чисто немецкий роман приобрел не менее горячих поклонников во Франции, и среди них был, как известно, скромный артиллерийский офицер Наполеон Бонапарт, по его собственному признанию, семь раз прочитавший «Страдания

юного Вертера».

Центральный конфликт романа воплощен в противоположности Вертера и его счастливого соперника. Их характеры и понятия о жизни совершенно различны. В первом издании жених Лотты был изображен более темными красками, в окончательном тексте Гете смягчил его портрет, и это придало бóльшую убедительность не только образу, но всему роману. В самом деле, будь Альберт воплощением душевной сухости, как могла бы Лотта полюбить его? Но и в несколько смягченной форме Альберт остался антагонистом Вертера.

Вертер не может не признать: «Альберт вполне заслуживает уважения. Его сдержанность резко отличается от моего беспокойного нрава, который я не умею скрывать. Он способен чувствовать и понимать, какое сокровище Лотта. По-видимому, он не склонен к мрачным настроениям…» (6, 36). «Бесспорно, лучше Альберта нет никого на свете» (6, 38), – восторженно отзывается о нем Вертер, проявляя свойственную ему крайность суждений. Однако у него есть для этого серьезное основание. Альберт не мешает ему встречаться с Лоттой, более того, они дружески обмениваются мнениями о ней. Он, по словам Вертера, «никогда не омрачает моего счастья сварливыми выходками, а, наоборот, окружает меня сердечной дружбой и дорожит мною больше, чем кем-нибудь на свете после Лотты!» (6, 38).

Такими идиллическими были отношения между Кестнером, Шарлоттой и Гете по описанию, которое есть в «Поэзии и правде» (см.: 3, 457–459). Их переписка свидетельствует о том, что Гете и Кестнер были близки друг другу по взглядам. Не то в романе. Уже в приведенных словах Вертера отмечено кардинальное различие темпераментов. Но они расходятся также и по взглядам на жизнь и – смерть!

В письме Вертера от 18 августа подробно рассказано о серьезной беседе, которая произошла между друзьями, когда Вертер, прося одолжить ему пистолеты, шутя приставил один из них к виску. Альберт предостерег, что это опасно делать, и хотел что-то добавить. «Впрочем», – сказал он, и Вертер замечает: «…я его очень люблю, пока он не примется за свои „впрочем“. Само собой понятно, что из каждого правила есть исключения. Но он до того добросовестен, что, высказав какое-нибудь, на его взгляд, опрометчивое, непроверенное общее суждение, тут же засыплет тебя оговорками, сомнениями, возражениями, пока от сути дела ничего не останется» (6, 39).

Однако в споре о самоубийстве, возникающем между ними, Альберт придерживается твердой точки зрения: самоубийство – безумие. Вертер возражает: «Для всего у вас готовы определения;

то безумно, то умно, это хорошо, то плохо!.. Разве вы вникли во внутренние причины данного поступка? Можете ли вы с точностью проследить ход событий, которые привели, должны были привести к нему? Если бы вы взяли на себя этот труд, ваши суждения не были бы так опрометчивы» (6, 39).

Поразительно, насколько мастерски подготовляет Гете финал романа, ставя проблему самоубийства задолго до того, как герой приходит к мысли уйти из жизни. Вместе с тем сколько здесь скрытой иронии по отношению к критикам и читателям, которые не заметят того, что сделало неизбежным выстрел Вертера.

Альберт твердо убежден: «…некоторые поступки всегда безнравственны, из каких бы побуждений они ни были совершены» (6, 39). Его нравственные понятия догматичны, при всем том что он хороший человек.

Психический процесс, доводящий до самоубийства, с большой глубиной охарактеризован Вертером: «Человек может сносить радость, горе, боль лишь до известной степени, а когда эта степень превышена, он гибнет… Посмотри на человека с его замкнутым внутренним миром: как действуют на него впечатления, какие навязчивые мысли пускают в нем корни, пока все растущая страсть не лишит его всякого самообладания и не доведет до погибели» (6, 41). Какая ирония! Еще не зная, что с ним будет, Вертер совершенно точно предвосхищает свою судьбу!

Спор, однако, обнаруживает не только расхождение во взглядах на самоубийство. Речь идет о критериях нравственной оценки поведения человека. Альберт твердо знает, что́ хорошо и что́ плохо. Вертер отвергает такую мораль. Поведение человека определяется, по его мнению, природой. «Человеческой природе положен определенный предел, – заявляет он. – …мы считаем смертельной болезнью, когда силы человеческой природы отчасти истощены, отчасти настолько надорваны, что поднять их и какой-нибудь благодетельной встряской восстановить нормальное течение жизни нет возможности» (6, 41). То же самое относится и к духовной сфере человека: «Тщетно будет хладнокровный, разумный приятель анализировать состояние несчастного, тщетно будет увещевать его! Так человек здоровый, стоящий у постели больного, не вольет в него ни капли своих сил» (6, 41). Такова естественная мораль, нравственность, исходящая из человеческой природы и из индивидуальности. Более того, как утверждает Вертер, «мы имеем право по совести судить лишь о том, что прочувствовали сами» (6, 41).

Какое положение занимает между двумя любящими ее мужчинами Лотта?

Она – воплощение женственности. Еще не став матерью, она

уже в полной мере проявляет материнский инстинкт. В ней сильно развито чувство долга, но не формального, а опять-таки природного. Она – дочь, мать, невеста и станет хорошей женой не в силу предписаний морали, а по зову чувства.

Узнав об одном самоубийстве из ревности, Вертер поражается: «Любовь и верность – лучшие человеческие чувства – привели к насилию и убийству» (6, 79). Самого Вертера прекрасное чувство тоже довело до ужасного состояния.

Ничто подобное, однако, не может произойти с Лоттой. Ей свойственна сдержанность, умеренность, и поэтому она нашла в Альберте того человека, который составит ее счастье. Вместе с тем она питает к Вертеру искреннюю симпатию. Она не была бы женщиной, если бы ей не льстило поклонение Вертера. Ее чувство находится на той тонкой грани, когда оно могло бы при известных условиях перерасти в нечто большее. Но именно врожденное, естественное сознание долга не дает ей перейти за эту грань. Вертер дорог ей общностью их восприятия прекрасного, поэтичностью его натуры, тем, что опекаемые ею дети любят его. Она могла бы любить его так всегда, не попытайся он преступить за грань, положенную ею.

Вертер весь чувство, страсть; Лотта – воплощение чувства, умеряемого сознанием естественного долга. Альберт – человек рассудка, придерживающийся буквы нравственных предписаний и закона.

Конфликт двух отношений к жизни и нравственности между Вертером и Альбертом в начале имеет, если угодно, лишь теоретическое значение. Но он перестает быть отвлеченным спором, когда решается судьба крестьянина, совершившего убийство из ревности. Вертер «так понимал всю глубину его страдания, так искренне оправдывал его даже в убийстве, так входил в его положение, что твердо рассчитывал внушить свои чувства и другим» (6, 80). Альберт резко возражал Вертеру и порицал его за то, что он берет под защиту убийцу, «затем указал, что таким путем недолго упразднить все законы и подорвать устои государства…» (6, 80). Здесь со всей ясностью обнаруживается, что апология чувства у Руссо и деятелей «бури и натиска» имела отнюдь не только психологическое значение. Заметим, что Вертер разумом понял доводы Альберта, и все же у него было такое чувство, что, допустив и признав их правоту, «он отречется от своей внутренней сущности» (6, 80). С этого момента отношение Вертера к Альберту резко изменилось: «Сколько бы я ни говорил и ни повторял себе, что он честный и добрый, – ничего не могу с собой поделать, – меня от него с души воротит; я не в силах быть справедливым» (6, 81).

Есть, однако, в романе еще один персонаж, которого нельзя обойти вниманием. Это – «издатель» писем Вертера. Кто он, неизвестно. Может быть, друг Вертера Вильгельм, которому адресованы все письма героя. Может быть, другое лицо, которому Вильгельм передал сердечные излияния друга. Важно не это, а его отношение к Вертеру. Он сохраняет строгую объективность рассказчика, сообщающего только факты. Но иногда, передавая речи Вертера, он воспроизводит тональность, присущую поэтической натуре героя.

Роль «издателя» становится особенно важной в конце повествования, когда излагаются события, предшествующие смерти героя. От «издателя» мы узнаем и о похоронах Вертера.

5

Вертер – первый герой Гете, у которого две души. Цельность его натуры только кажущаяся. С самого начала в нем ощущается и способность радоваться жизни, и глубоко коренящаяся меланхолия. В одном из первых писем Вертер пишет другу: «Недаром ты не встречал ничего переменчивей, непостоянней моего сердца… Тебе столько раз приходилось терпеть переходы моего настроения от уныния к необузданным мечтаниям, от нежной грусти к пагубной пылкости!» (6, 10).

У Вертера есть порывы, роднящие его с Фаустом, его удручает, что «творческие и познавательные силы человека» ограничены «тесными пределами» (6, 13), но наряду со смутным желанием вырваться из этих пределов в нем еще сильнее стремление замкнуться: «Я ухожу в себя и открываю целый мир!» (6, 13).

Наблюдая себя, он делает открытие, снова обнаруживающее присущую ему двойственность: «…как сильна в человеке жажда бродяжничать, делать новые открытия, как его манят просторы; но наряду с этим в нас живет внутренняя тяга к добровольному ограничению, к тому, чтобы катиться по привычной колее, не оглядываясь по сторонам» (6, 25).

Натуре Вертера присущи крайности, и он признается Альберту, что ему гораздо приятнее выходить за рамки общепринятого, чем подчиняться рутине повседневности. «Ах вы, разумники! – восклицает Вертер, решительно отгораживаясь от рассудительной трезвости Альберта. – Страсть! Опьянение! Помешательство!.. Я не раз бывал пьян, в страстях иногда доходил до грани безумия и не раскаиваюсь ни в том, ни в другом…» (6,40).

В глазах Альберта неистовство Вертера – слабость. Но бурный гений – а именно таким предстает он в этот момент – отвергает такое обвинение, отнюдь не случайно приводя политический довод: «Если народ, стонущий под нестерпимым игом тирана, наконец взбунтуется и разорвет свои цепи – неужто ты назовешь его слабым?» (6, 40).

Вся беда, однако, в том, что именно этого не делает немецкий народ и одиночкам, подобным Вертеру, приходится ограничиваться экстравагантным поведением в быту, вызывая возмущение мещан. Трагедия Вертера в том, что кипящим в нем силам не оказывается применения. Под влиянием неблагоприятных условий его сознание становится все более болезненным. Вертер часто сопоставляет себя с людьми, вполне уживающимися с тем строем жизни, который господствует. Таков и Альберт. Но Вертер так жить не может. Несчастливая любовь усугубляет его склонность к крайностям, резкие переходы из одного душевного состояния в противоположное, изменяет его восприятие окружающего. Было время, когда он «чувствовал себя словно божеством» (6, 44) посреди буйного изобилия природы, теперь же даже старание воскресить те невыразимые чувства, которые раньше возвышали его душу, оказывается болезненным и заставляет вдвойне ощутить весь ужас положения.

Письма Вертера с течением времени все более выдают нарушение его душевного равновесия. «Мои деятельные силы разладились, и я пребываю в какой-то тревожной апатии, не могу сидеть сложа руки, но и делать ничего не могу. У меня больше нет ни творческого воображения, ни любви к природе, и книги противны мне» (6, 45). «Я чувствую, что судьба готовит мне суровые испытания» (6, 51). После оскорбления со стороны аристократов: «Ах, я сотни раз хватался за нож, чтобы облегчить душу; рассказывают, что существует такая благородная порода коней, которые по инстинкту прокусывают себе вену, чтобы легче было дышать, когда их чересчур разгорячат и загонят. Мне тоже часто хочется вскрыть себе вену и обрести вечную свободу» (6, 60). Он жалуется на мучительную пустоту в груди, его не в состоянии утешить религия, он чувствует себя «загнанным, обессилевшим, неудержимо скатывающимся вниз» (6, 72) и даже осмеливается сравнивать свое положение с муками распятого Христа (6, 72).

Признания Вертера подкрепляет свидетельство «издателя»: «Тоска и досада все глубже укоренялись в душе Вертера и, переплетаясь между собой, мало-помалу завладели всем его существом. Душевное равновесие его было окончательно нарушено. Лихорадочное возбуждение потрясало весь его

организм и оказывало на него губительное действие, доводя до полного изнеможения, с которым он боролся еще отчаяннее, чем со всеми прочими напастями. Сердечная тревога подтачивала все прочие духовные силы его: живость, остроту ума; он стал несносен в обществе, несчастье делало его тем несправедливее, чем несчастнее он был» (6, 77). Сообщается также «о его смятении и муках, о том, как, не зная покоя, метался он из стороны в сторону, как опостылела ему жизнь…» (6, 81).

Самоубийство Вертера явилось естественным концом всего пережитого им, оно было обусловлено особенностями его натуры, в которой личная драма и угнетенное общественное положение дали перевес болезненному началу. <…>

<…>

(*Аникст А. А.* «Страдания юного Вертера» // Аникст А. А. Творческий путь Гете. М.: Художественная литература, 1986. С. 117–129)

Примечания

[1] *Гете И.-В.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1975–1980. Т. 6. С. 10. Далее цитаты из Гете по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

[2] *Goethe J. W.* Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Bd 9. Berlin, 1970. S. 95.

[3] *Манн Т.* Собр. с оч.: в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 234.

Вопросы и задания

1. Что можно сказать о структуре характера?
2. В чем заключаются особенности социально-исторического контекста, в который помещен «мятежный Вертер»?
3. Согласны ли вы с мнением исследователя о том, что центральный конфликт романа воплощен в противоположности Вертера и Альберта?

Предтекстовое задание

Прочитайте фрагмент статьи А. В. Михайлова об итальянском путешествии Гёте и его стихотворениях этого периода.

А. В. Михайлов
Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв.

<…>

Гёте дважды посетил Италию. Тогда поездка за Альпы, сопряженная с огромными трудностями, могла стать событием,

освещающим целую жизнь человека. Таким событием и стало первое путешествие Гёте в Италию, когда он, издавна о том мечтавший, отправился в сентябре 1786 г. в Рим. Гёте только что исполнилось 37 лет, его путешествие заняло почти два года – ощутимая цезура в жизненном пути. Гёте подробно описал свое путешествие в 1816–1817 гг. («Итальянское путешествие»). Создававший великое и до своего путешествия, Гёте, вернувшись из Италии, творит великое и уже зрелое, а затем наступает пора своеобразного гетевского позднего стиля, требующего для своего понимания хорошего знания гетевского поэтического языка. «Средина жизни» поэта отмечена расцветом физических, душевных и духовных сил, и расцвет рождает гетевскую классическую гармонию, которая сближает, соединяет и сливает дух и тело в самих поэтических творениях. Одна из творческих тем Гёте – преодоление в себе «колоссальности», односторонней, бьющей через край творческой силы, придание ей должной формы и культуры; поэтический гений, мощь воображения рисовались Гёте такой чрезмерностью, колоссальностью, которую, как геркулесову силу богатыря, необходимо было обуздать, чтобы пустить в дело, не дать пропасть в излишествах бьющей ключом фантазии. «Римские элегии», которые Гёте, по всей вероятности <…>, писал по возвращении из Италии, – это один из непосредственных итогов итальянской поездки. Это своего рода поэтический синтез, в котором слышны отклики римских, итальянских озарений, восторженного бытия, исторических воспоминаний на почве Италии и в котором ощутимо желание и на скромной веймарской земле не снизить своего высокого полета и эту, куда более чем обыкновенную жизнь среди близких наделить возвышенностью поэтически-приподнятого бытия. <…>

<…>

«Римские элегии» Гёте в самом буквальном смысле слова стоят на рубеже гигантских исторических эпох, на которые открывают вид. Отсюда многомерность элегий, как бы перегружающая поэтический текст, и отсюда же слияние в классической форме того разнородного, что утверждает в поэтическом тексте Гёте свое единство. Вот основные моменты такой сливающейся в единое поэтическое созерцание многомерности.

Первый из них – история как пространство бытия, о каком мечтает поэт. Он призывает в помощь себе не Музу, а камни города Рима, – они должны начать говорить и диктовать ему стихи; в них находит вдохновение поэт, для которого быть в Риме – значит приобщиться к подлинному миру античной древности,

причем «Рим» в сознании Гёте замещает еще и «Афины» – исток и средоточие классического духа[1]. Взывая к камням, поэт скоро переносится на классическую почву – это мир красоты и вместе с тем мир раскованного, вольного существования, в котором все уравновешено и все пронизано ощущением жизненной полноты. Гёте находился под впечатлением и под влиянием «триумвиров» элегического жанра (по выражению гуманиста Скалигера) – Катулла, Тибулла, Проперция, а элегии Проперция не чуждо направление взгляда в глубь истории:

> Странник, смотри: этот Рим, что раскинулся здесь перед нами,
> Был до Энея холмом, густо поросшим травой.
> На Палатине, где храм возвышается Феба Морского,
> Прежде изгнанник Эвандр пас лишь коров да быков.
> Не воздвигались тогда, как теперь, золоченые храмы:
> Было не стыдно богам глиняным в хижинах жить…[2]

У Гёте элегические печаль и сожаление об ушедшем в прошлое замещается дерзким перелетом временных границ: мечта и пребывание сливаются, и царство красоты реально. Живя в Риме, Гёте пренебрегает Римом XVIII в. – он живет среди идеальной красоты жизни Рима древнего, среди ее отблесков и отражений. А это значит – и среди красоты греческой жизни, коль скоро Рим служил мостом в Аттику и означал Афины. Отсюда антихристианская настроенность Гёте, которой он дает выход в резком выпаде 66-й «Венецианской эпиграммы», чудом пропущенной берлинской цензурой<…>.

В «Римских элегиях» незримо присутствует дух лессинговской статьи «Как изображали древние Смерть» (1769), а статья эта заканчивалась словами: «Лишь ложно понятая религия может удалять нас от прекрасного, и доказательством истинной, верно понятой религии служит то, что она повсюду возвращает нас к красоте»[3]. Не случайно современники Гёте не сговариваясь видели в нем «язычника»<…>, – иной раз даже и «греческого бога»<…>, – не случайно сам Гёте называл себя «язычником»<…>; такое гетевское «язычество» могло вызывать у его современников иронию, испуг, решительное осуждение, – во всяком случае оно есть знак существования на исторической грани, на водоразделе времен, трудном для своего освоения и человеком и поэтом.

Второй момент – это пластичность гетевского видения, и, шире, восприятия мира. Для Гёте перелет в классическую древность не означал того романтического пренебрежения окружающей действительностью, которую поэт-романтик

покидает как бы во сне. Гёте от этого далек – реальные контуры жизни для него нечто несокрушимое, зато не все мосты между прошлым и настоящим сожжены, но есть такая идеальность, которая не умирает, а всегда остается вместе с человечеством; золотой век – не просто в отдаленном прошлом, но он и неумирающая возможность, осуществляющаяся посреди самой реальности. На почве такой осуществляющейся возможности вырастает, на основаниях классического мировидения, новая жизнь и новая классическая поэзия. Живой символ идеальности – прекрасное человеческое тело, одновременно плоть и скульптурная пластика.

Вот строки «Римских элегий», заключающие в этом отношении смысловую кульминацию всего произведения:

> Мраморы только теперь я постиг: помогло мне сравненье;
> Учится глаз осязать, учится видеть рука.

(V. 9-10 <…>[4])

Пластика тела, которая видится, и ощущается, и переживается всеми чувствами, переживается и плотски и метафизически, – эта пластика символизирует закон целого мира, с которого стерты случайные черты. Пластично тело, пластично видение, пластичны образы – пластично должно быть слово поэта, перерастающее в живое наглядное созерцание. Само человечество должно воплощать в себе такую пластику:

> … Древний мир не ветшал, когда жили эти счастливцы;
> Счастлив будь – и тогда древность в тебе оживет.

(XIII, 21–22 <…>)

Пластика – не вообще красота, а красота объемная, скульптурная: телесная, плотская, полнокровная, пронизываемая всеобъемлющей любовью, в которой не остыли желание, вожделение, жажда обладания. Такая красота не воспринимается только глазами, на дистанции, но она требует для своего созерцания всего тела и всех чувств: нужно уметь видеть рукой[5]. Эстетическим предшественником Гёте стал Гердер, который в трактате «Пластика» (1778) показал, какую роль в восприятии скульптуры играет не только зрение, но и осязание. <…>

Гёте был в состоянии вдохнуть вторую жизнь и в

представления Винкельмана, и в идеи Гердера, – у них, в их восприятии, античная пластика уже начинает оживать на глазах, словно статуя у Пигмалиона, но еще лежит на ней след отвлеченности, абстрактных ученых, «антикварных» штудий. Август Ланген показал, как совсем молодой Гёте подхватывает на лету гердеровскую мысль о первенстве «чувства» (осязания, ощущения) перед всеми иными чувствами[6]. Гёте – это «человек глаза»; глаз для него – главный инструмент познания[7]. Очень долго, вплоть до самого путешествия в Рим, Гёте колебался, не в живописи ли его призвание (лишь 29-я «Венецианская эпиграмма» кладет конец таким колебаниям); между тем именно Гёте и отдает предпочтение всеохватности телесного чувства, в котором уже заключено по смыслу все – и ощущение, и познание, и видение. Но только как «человек глаза» Гёте никогда не стал бы, подобно позднему Гердеру, говорить о «тупом глазе»<…>. Если справедливо, что на «языке души» классической греческой скульптуры «лицу и глазу не принадлежала выдающаяся роль», но что «все тело, служа неоспоримой мерой воли, силы, внутреннего развития, доблести, становилось полнозвучным инструментом выражения души»[8], то можно оценить, в какой степени впервые такой существенный пластический взгляд кладется у Гёте в основу самого общего миросозерцания и мировоззрения. Классическим статуям греков «нужно, чтобы их не читали только глазами, но чтобы их воссоздавали всем телом»[9]. По Гёте, «мрамор» можно осязать, видеть, слышать.

Третий момент – эротизм «Римских элегий». Отпугивавший поверхностных читателей и ханжей, эротизм был важнейшей, центральной чертой такого мировоззрения, в котором любящий, любовный взгляд на пластичность тел пронизывал и утверждал все бытие. В других, написанных после итальянского путешествия произведениях Гёте отнюдь не отказывается от такой лежащей в основе его пластически-зрительного мира эротики, но нигде не передает этот образ мира с подобной же немногословной концентрированностью. «Римские элегии» – особое произведение; в него излились и в нем, внутри его, сохранились не написанные Гёте эстетические трактаты – к составлению таких специальных трактатов у него совсем не лежала душа, зато работа Карла Филиппа Морица «О пластическом подражании прекрасному» возникла в Риме в результате бесед с Гёте и может считаться совместным произведением двух писателей. Такое сочетание в «Римских элегиях» чувственного начала, эротизма и эстетической «теоретичности» подводит к четвертому моменту – к жанровой уникальности «Римских элегий». Хотя элегии и написаны в традиции элегических «триумвиров», но написаны в свою

исторически неповторимую минуту! А минута эта у Гёте, поэтически, «поэтологически», стремившегося вперед, была ознаменована тем, что все жанровое, устоявшееся, риторически-типическое, всякий литературный мотив, все позаимствованное и переработанное соединялось с таким «я», которое представало уже индивидуальным, конкретным, субъективным, неповторимым, уникальным в своем бытии, порой сиюминутным в своем существовании и которое относило к себе и присваивало себе все риторически-традиционное.

В «Римских элегиях» одно и другое, заданная типизированность всего поэтического и индивидуальность конкретного «переживания», соединяются не в ссоре, а в мирном союзе – под знаком поэтической пластики. Тогда открывается вид, – с одной стороны, на историю поэзии, где Катулл, Тибулл, Проперций, Овидий и Гораций становятся поэтическими современниками и соратниками поэта конца XVIII в. – поэтическая преемственность допускала такую связь еще вполне непосредственно! С другой стороны, на будущее поэзии, которая станет осваивать мир всякой личности в ее конкретности и неповторимости, даже в самой неуловимой беглости ее импульсов и эмоций. Отсюда жанровая многомерность и даже многозначность «Римских элегий», совмещение или совпадение в них разных планов, моментов, направлений. «Римские элегии» – это еще и ученая риторическая, гуманистическая поэзия, а между тем «я» в ней – уже не риторически-остраняемое и обобщаемое, не сгусток заданных мотивов, но живая личность, от имени которой, по воле которой наличествует тут даже и все ученое, даже и всякий традиционный мотив.

<…>

Морально-риторическое творчество предопределяет поэзию как своего рода знание – знание не метафорическое, но в самом собственном смысле слова, в частности как знание моральное. Гёте мог даже играть мотивами такого поэтически запечатляемого знания. «Любовь» издревле сопряжена в миросознании народов, в языках, с «познанием» – так это и у Гёте.

> …Впрочем, рукою скользя вдоль бедра иль исследуя форму
> Этих прекрасных грудей, разве же я не учусь?
>
> *(V, 7–8 <…>)*

Это – игра мотивом, но притом игра абсолютно серьезная. Иными словами, связь любви и познания и полагается как

заведомо существующая. И одновременно это же предельно переосмысляется, поскольку обращается в чувственно-эротический индивидуальный опыт! Архетип сознания и поэзии обращается в субъективно-сиюминутное, и одно соседствует с другим, и одно сливается с другим. Но это и есть признак гетевской пластичности – книжность, литературность, словесная абстрактность, плоскостность традиционно-риторического заполняется чувственным переживанием – своим содержанием, темой, формой. Серьезность сливается с игрой, с иронией и самоиронией, и все это передает настроение обретенной через творчество полноты жизненного счастья.

Все «Римские элегии» – в погоне за пластичностью как свидетельством полноты бытия, общезначимого. Счастье и полнота – не для «я», эмпирического и всецело индивидуального. Это «я» представительно для человечества и общезначимо. Такое «я», как и слово традиционной, морально-риторической поэзии, передано в руки Гёте преемственностью столетий, и оно в своей отвлеченности тоже наделено всей полнотою конкретности. Общечеловеческое содержание – и в то же время исчезающий в мгновенных движениях индивидуальный опыт. Это произведение – словно целая утопия, переданная через один-единственный человеческий образ, через одну личность.

Подобное соединение противонаправленного – общего и личного, риторического и индивидуального, знания вообще и частного опыта – как внутреннее противоречие и переход присуще всей эпохе, а работам Гёте – как гениальным выражениям ее. В каждом произведении Гёте такое столкновение времен выявлено каким-то своим способом. Характерны те противоположные истолкования, которые получает гетевское создание более раннего периода – «Песнь странника в бурю» («Wandrers Sturmlied», 1772). А. Хенкель сближал его с поэтикой барокко и с удивительной проницательностью выявил традиционно-барочное в нем[10]. Напротив, Г. Кайзер категорически заявляет: «Пантеон этого стихотворения, пантеон „Бури и натиска“ целой пропастью отделен от мифологических представлений барокко. Аполлон, Дионис, Юпитер – здесь уже не аллегорические перифразы заданных логически фиксированных понятий, это – божественные силы, осознанные в личном опыте, данности, действующие в душе гения, обретающие в нем существование, экзистенциалы вдохновенного мира души. Барочная мифология – абстрактно аллегорична, мифология „Бури и натиска“ – конкретна, но только не обретает еще устойчивых пластических форм классического периода»[11]. Оба исследователя, если брать их взгляды по существу, безусловно правы, – прав тот,

кто подчеркивает заданность поэтических представлений, и прав тот, кто настаивает на их сугубо личном преломлении. «Пропасть», разделяющая барокко, его эмблематику, и «Бурю и натиск» с его образностью, шире – «пропасть», отделяющая образный строй поэзии традиционно-риторического плана и новой, индивидуально-эмоциональной и жизненно-непосредственной поэзии, – эта «пропасть» заключена внутри самой поэзии Гёте, как живое ее противоречие, она определяет ее многомерность и постепенно раскрывающуюся многозначность <…>.

И только ко времени создания «Римских элегий», ближе к рубежу веков, такое внутреннее живое противоречие поэзии приобретало бóльшую четкость и широту. Это не было уже противоречие барочного и «небарочного», нового, это было уже противоречие целой огромной поэтической традиции – той самой, в которой Катулл, Тибулл и Проперций были еще и современниками Гёте, как поэты *одного* круга, одних образов, представлений, одних средств, – и нарождающихся новых поэтических переосмыслений, новой ориентации поэзии, новых ее образов и средств. Горизонты веков к этому времени еще шире распахнулись, раскрылись. Связи и противостояние прежнего и нового стали напряженнее и принципиальнее.

<…>

(*Михайлов А. В.* Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 568–569, 571–578)

Примечания

[1] См.: *Rehm W.* Griechentum und Goethezeit. Leipzig, 1936. S. 22 u. a.

[2] *Проперций*. IV, 1, 1–6 / пер. Л. Остроумова // Катулл. Тибулл. Проперций. М., 1963. С. 415.

[3] *Lessing G. E.* Gesammelte Werke / hrsg. von P. Rilla. Berlin, 1955. Bd 5. S. 738.

[4] Здесь и далее «Римские элегии» цит. в пер. С. А. Ошерова (римская цифра означает номер элегии, арабская – стиха). <…>

[5] Те примеры «видящей руки», «руки с глазом», какие можно привести из более старой литературы (пример с «oculata manus» из Эразма Роттердамского указан в кн.: *Jost D.* Deutsche Klassik: Goethes «Römische Elegien». 2. Auf. München, 1978) и особенно из эмблематики (см.: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / hrsg. von A. Henkel, A. Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart, 1978. Sp. 1010–1011), свидетельствуют о

том, что круг представлений был продуман ужедавно, но что у Гёте он приобретает сугубо новый смысл и классическую отточенность. См. также: *Keller W.* Goethes dichterische Bildlichkeit. München, 1972. S. 73–74.

[6] *Langen A.* Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (1934). Darmstadt, 1968. S. 106.

[7] Поэтому вся заходящая вглубь литература о Гёте (в частности, вся литература о познании Гёте) говорит о видении Гёте и о глазе как инструменте познания. Специально о «глазе» см.: *Matthaei R.* Das Auge // Goethe-Handbuch / hrsg. von A. Zastrau. Stuttgart, 1961. Bd I. S. 454–477. См. также: *Михайлов А. В.* Глаз художника (художественное видение Гёте) // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 163-173; *Hart Nibbrig Chr. L.* Weltwärts nach innen: Zur Entwicklungstheorie von Goethest dichterischer Welt-Anschauung // Euphorion. 1975. Bd 69. S. 1-17.

[8] *Schweizer B.* Zur Kunst der Antike. Tübingen, 1963. Bd 1. S. 318.

[9] *Buschor E.* Vom Sinn der griechischen Standbilder. 2. Auf. Berlin, 1977. S. 19.

[10] *Henkel A.* Wandrers Sturmlied. Frankfurt a. M., 1962.

[11] *Kaiser G.* Wandrer und Idylle: Goethe und Phänomenologie der Natur. Göttingen, 1977. S. 146.

Вопросы и задания

1. Каково значение «Римских элегий» в творчестве Гёте?
2. Перечислите основные моменты поэтической многомерности Гёте, выделяемые в статье.
3. Какова роль пластически-изобразительного начала в лирике Гёте?

Предтекстовое задание

Прочтите статью А. В. Михайлова, обращая внимание на характеристику лирического творчества И. В. Гёте и трагедии «Фауст».

А. В. Михайлов
Гёте, поэзия, Фауст

Лишь у немногих поэтов складываются свои, совершенно личные отношения с Поэзией. К таким поэтам принадлежал Иоганн Вольфганг Гёте. Чем больше узнаешь его, тем больше понимаешь: не просто был он причастен к миру поэзии – это мир поэзии был заключен в нем, а он был его владыкой.

Гёте никогда не заботился о самовыражении – и он даже не хотел бы, чтобы в его созданиях отразилась личность именно

поэта. Собственно говоря, ему хотелось быть человеком, который отражал бы в себе бытие – настолько полно и подробно, чтобы между человеком и бытием складывался разговор равных. Ради такого беспримерного диалога надо было стать поэтом, а тогда уже творить уверенно, властно, с достоинством. Человек, равняющийся с миром, с бытием, – и в поэзии не просто поэт, а творец, и потому, скорее, человек дела, а не слов, и, уж во всяком случае, не книжный человек. К слову на бумаге Гёте относился с пренебрежением. Да и поэзии ему всегда мало, в поэзии должна была отражаться общая мысль о мире. «Ведь я так высоко не ставлю слово, // Чтоб думать, что оно всему основа», – говорит Фауст у Гёте; так судил и сам Гёте – о слове поэтическом, писательском.

Гёте властвовал над поэзией. Он гениально дерзко гнет язык. Юность Гёте совпала с периодом «Бури и натиска» в немецкой литературе (1770-е годы), когда молодые поэты бунтовали против норм и правил, предощущая возможность свободы от любого гнета и принуждения в самой жизни. Гёте тогда уже стал во главе литературы – так сложилось само собой. Ранний Гёте поэтически смел – однако зрелый и поздний несравненно смелее: отдельные пробы поэтического самовластия, утратив налет нарочитости, вошли в систему. Что бы ни делал Гёте с языком – все совершенно естественно. Язык преображается: придумываются новые слова и формы слов, значение обычных слов резко и тонко переакцентируется, не стиль, но сам язык окрашивается в особые тона, он весь – создание поэта; не только в высокопоэтической лирике, а в любом, самом случайном тексте ощутимо своеобразие языка, а за ним своеобразное осмысление мира.

Еще одно следствие такого обращения со словом и того же отношения к слову: Гёте не слишком беспокоили внутренние проблемы поэзии, техника стиха. Поэзия для него – это послушный (именно послушный общезначимой мысли) способ выражения. Неуместно копаться в ее деталях. Поэзия обязана быть естественным выражением мысли. Гёте любил, чтобы стих был «из одного куска» (как писал он в одном своем сонете). Заниматься метрическими тонкостями ему претило. Гётевский «Фауст» этому противоречит – по видимости; ведь «Фауст» – целая энциклопедия размеров и строфических форм: среди них встречаются триметры и тетраметры греческой трагедии, александрийский стих трагедии XVII века, немецкий народный стих, терцины, которыми Данте писал «Божественную Комедию», и еще много другого. Все редкое и хитрое Гёте умел делать – когда хотел. Но все это – на своем нужном месте, и всякий раз душа поэта должна была прийти во внутреннюю гармонию с

избранной формой, до конца с нею слиться.

Лирика Гёте – не просто выражение личности, которой довольно того, что она выразит себя и свое. Опора для лирики – не «личностное» и не проникновенно-душевное, личное, а то *общее*, даже общечеловеческое, до чего стремится возвыситься личность, превращая и самое случайное в себе в язык общего. Лирика Гёте восходит не к непосредственности чувства, а к широте мира, которую личность, внутренне преобразуясь, стремится охватить. Ее исток – мысль (но только не сухая и отвлеченная!). Мысль – а не чувство. Под словом «мысль» подразумевается здесь философское, ученое содержание, а для Гёте прежде всего – содержание естественно-научное, мир как природа, причем природа во всех своих проявлениях (от строения мироздания и геологии до растений и до человека, до его истории, до истории его духа, культуры) и во множестве способов ее постижения – от красоты до точного ее знания. Гёте видит природу вглубь: растение – живая метаморфоза, Земля – это история ее создания, от первозданного состояния, о котором ведутся научные дискуссии, до листа растения, до человека и, наконец, до самой поэзии. Для такого взгляда нет ничего, что стояло бы на месте, а не разворачивалось внутрь, к своему истоку, к своему историческому началу – в масштабах культуры, жизни Земли, бытия. Поэтический взгляд на мир – он же всегда и ученый, во взаимосвязи. В наследии Гёте есть прекрасные стихотворения в народном тоне, и они, пожалуй, более других скрывают всеприсутствие гётевского *знания*. Но уже ранние гимны Гёте, написанные свободно, как, например, «Прометей», органически соединяют порывистое, мятущееся чувство и великое знание! Огромная ученость – это *знание традиционного символического* языка *культуры*. Такой общий язык для Гёте – естественный способ выражения. В «Фаусте» – итог его развития за несколько тысячелетий.

Лирический дар – великое достояние личности. У Гёте он никогда не предоставлен воле настроений и, может быть, потому никогда не ослабевает, не иссякает. Поздние лирические шедевры – это совсем уже полный синтез опыта жизни, поэтической учености и поэтической естественности выражения. Поэзия что вторая натура. Все же «первая» человеческая натура не согласна сливаться с поэзией до конца и творит ее из своих небывалых, чрезмерных богатств!

Качество поэзии Гёте – высокое, драгоценное. За все века немецкой литературы – он единственный такой поэт. Среди стихотворений Гёте лишь на первый взгляд не все равноценны: в любом не вполне удачно сказавшемся поэтическом тексте Гёте

продолжается напряженное становление смыслов и символов. Каждое – приближение к необъятности смыслового мира, каждое несет что-то свое, важное для целого. Произведения – зеркала, в которых отражается вечная метаморфоза бытия. Вчитываясь в Гёте, постепенно осознаешь сугубую важность любого его текста, пусть забытого читателями. Сам Гёте не зря, не ради архивной полноты, хранил свои наброски – несмотря на всю нелюбовь к мертвой букве, к застылому бумажному слову. Трудно остановиться, отбирая лучшее из лучшего среди написанного им.

Гёте как человек, как поэт, неразрывно, – особое бытие. Пока он жил, совершались социальные и политические события всемирно-исторического значения – Французская революция, наполеоновские войны. Родился Гёте 28 августа 1749 года – в пору относительной стабильности, умер 22 марта 1832 года – в эпоху Реставрации, когда правители европейских государств планомерно подавляли любое проявление беспокойства (не в силах загасить главный очаг брожения – Францию, Париж). Жизнь Гёте казалась очень длинной. Сам он страшился смерти и, кажется, не вполне верил в то, что умрет. Импровизатор, а не педант в своих работах, Гёте трудился без спешки и не теряя времени. Он думал одновременно о разном, и все это находилось во внутреннем единстве (как все в мире находится в единстве). Он не боялся на долгие годы отвлекаться от своих замыслов. Всякий труд, всякое произведение подготовлялось медленно и верно. «Фауст» – создание шести десятилетий. Человек дела, Гёте недолюбливал людей, не умеющих устроиться в жизни, и совсем не терпел капризных и ноющих. Счастье переменчиво, но Гёте был уверен в благоволящем к нему Счастье-везении. Однажды поэт в шутку сказал, что, родись он в Англии, так уж он не родился бы без годового дохода в 6000 фунтов, колоссальной по тем временам суммы. В шутке есть свой резон: для жизни и творчества Гёте была совершенно необходима прочность существования – ее Гёте создавал талантом и трудами, а какая-либо беспорядочность, неустойчивость, неусидчивость были ему не по нутру; бедствовать по собственной вине, из-за неумения освоиться с жизнью, с ее порядками – сама мысль об этом ужаснула бы Гёте. Он родился в богатой семье франкфуртских купцов и рано обеспечил себе прочность положения и безбедное существование. В 1775 году, 7 ноября, Гёте по приглашению герцога саксен-веймарского Карла Августа приехал в столицу маленького государства и остался здесь на всю жизнь. Веймар с населением в три тысячи человек притягивал к себе крупнейших деятелей немецкой культуры. Гёте стал одним из управителей герцогства – сохранив внутреннюю независимость. Он часто и

надолго уезжал из Веймара, в 1786 году даже бежал отсюда в Италию; он едва выносил узость провинциальной жизни, но всегда возвращался сюда, в свой дом. Государству везло, как и Гёте: в 1806 году французские солдаты грабили Веймар, но дом Гёте удалось отстоять; из всех треволнений тех лет государство вышло уже великим герцогством; Гёте на несколько лет пережил своею друга, великого герцога. Гёте никак нельзя было жить без маленького Веймара; в общественной жизни он не искал блеска, какого мог бы достичь, избегал настоящих столиц и ни разу не бывал в Вене, Париже и Лондоне. Гёте нуждался в обеспеченном, не слишком высоком и, уж во всяком случае, не низком – в срединном положении. Чуть сбоку, со стороны многое виднее; исторические события задевали Гёте, и он сам, небезразличный к ним, соприкасался с ними, но никогда не оказывался в центре события, никогда – на гребне происходящего. В 1808 году, 2 октября, в Эрфурте состоялась беседа Гёте с Наполеоном; в ту пору, кажется, ни один великий мира сего не миновал Гёте; когда в 1827 году баварский король Людвиг, искренний любитель и знаток искусств, сам незадачливый поэт, посещает Гёте в день его рождения, это уже другие времена и визит скорее интимный, хотя совсем не в обычаях эпохи.

Гёте весь окружен историей, он сам – наблюдатель всемирной истории, и он разместился в такой исторической и географической точке, откуда удобнее всего рассматривать бытие и человеческую культуру, все их проблемы. Если нужно, чтобы зеркало отражало мировое бытие, оно должно стоять неколебимо: живое, оно воспроизведет тогда непрестанную метаморфозу его форм. «Фауста» нередко называют центральным в творчестве Гёте произведением. И не без основания: вся его жизнь словно рассчитана на работу над «Фаустом». Осенью 1831 года Гёте перевязал и опечатал законченную рукопись, в январе 1832 года снова развернул ее, чтобы внести в нее последние добавления и исправления. Гёте завершил «Фауста» и в марте умер. Он и не предполагал печатать полный текст его при жизни: первая часть была опубликована фрагментарно в 1790 году, полностью – в 1808 году; из второй части печатались отрывки.

Что же такое этот «Фауст»? Без колебаний можно сказать: подлинно немецкая тема, подготовленная всем духовным развитием XVIII века; вокруг нее собираются самые глубокие и острые проблемы, обсуждавшиеся немецкой мыслью. У Гёте так и выходит: всемирная история и современность, происхождение Земли, немецкая литературная жизнь, существо человека – все это заключено в его необыкновенное произведение, и для обсуждения всего этого разработан особый уникальный литературный жанр с

его символико-мифологическим языком.

Исторический Фауст, живший в 1480–1541 годах, ученый и шарлатан, о котором в 1587 году вышла во Франкфурте ставшая популярной книга – «История доктора Иоганна Фауста, пресловутого кудесника и чернокнижника», – этот Фауст только иногда выглядывает у Гёте из тьмы своего существования, и то через посредство народной традиции, обработавшей его образ: Фауст – герой кукольных представлений, и у Гёте, в первый раз являясь перед читателем, Фауст – отчасти «кукольный» персонаж.

А как немецкая тема XVIII века Фауст – это воплощение неутолимой тяги к знанию. Она, эта тема, пережита самим Гёте – как никем более. Создавая Фауста, он опирался на свои безмерные мечты и притязания. Нельзя только думать, будто Фауст – это и есть Гёте. Вовсе нет: это отброшенный от себя, подвергнутый критике свой «внутренний образ», – в настоящем Гёте помимо алчности познания было еще и разумное смирение, без которого все задуманное рассыпается в прах перед бытием, как это и случилось с Фаустом. Лессинг писал в 1778 году: «Ценность человека определяется не обладанием истиной, подлинным или мнимым, но честным трудом, употребленным на то, чтобы достичь истины <…>. Если бы бог, заключив в свою десницу истину, а в шуйцу вечное стремление к истине, но с тем, что я буду без конца заблуждаться, сказал мне: „Выбирай!“, я бы смиренно приник к его левой руке, говоря: „Отче, дай! Чистая истина – она ведь для тебя одного!“». Многие немецкие писатели второй половины XVIII века, начиная с Лессинга, работали над произведениями о Фаусте. Гёте, придерживаясь мотивов народной книги, показывает, что было потом – после того как человек избрал не истину, но стремление к ней и путь заблуждений.

Замысел гётевского «Фауста» коренится в Просвещении с его грандиозным оптимизмом: просветители способны были опровергать наличие зла в мире – или же своими объяснениями обходить зло. Гётевский «Фауст» значительно шире такого просветительства с его героическим прекраснодушием. Гёте определил жанр произведения – *трагедия.* «Фауста» нужно читать как трагедию. Правда, трагедия эта особенная. Во-первых, в ней наперед выводят положительный итог целого: господь бог, снизошедший до терпеливого разговора с дьяволом, которому дозволяет жестоко испытывать ученого Фауста, как некогда он сам жестоко испытывал ветхозаветного праведника Иова, – господь бог рассуждает по-лессинговски: «Кто ищет, вынужден блуждать», но в своем темном стремлении сознает правый путь: «Чутьем, по собственной охоте // Он вырвется из тупика». Дьявол

Мефистофель, поразмыслив лучше, мог бы понять, что ему нечего заключать договор с богом: его адское дело заранее проиграно. Напротив, Фауст бесстрашно заключает пари с чертом: он знает, что его стремление не будет никогда утолено, – ведь это не его личная, а общечеловеческая черта – бесконечность стремления к неизведанному: все люди по природе жаждут знания (Аристотель). Собственно говоря, три участника договора – бог, черт, Фауст – держатся примерно одинакового взгляда на существо человека и тем не менее спорят о том, исход чего ясен. Итак, трагедия «Фауст» – это трагедия не с «хорошим», но с положительным завершением. Это во-первых. Во-вторых же, это такая трагедия, в которой все трагическое не заставляет кровоточить сердце, а отодвинуто на задний план, и все мы, читая «Фауста», видим, какие страшные беды поражают и отдельных людей – несчастную Гретхен, злополучных Филемона и Бавкиду, и целое человечество, и самого Фауста; видим, что эти беды дорастают до совершенно немыслимых, казалось бы, пределов и что тем не менее они остаются как бы вдалеке от нас, словно громадные, мрачные, чудовищные и ненастоящие, призрачные тени. Это так и есть: впереди – пространство невозмутимого покоя и торжествующей положительности (добра), позади – бедствия, которые заведомо списываются под заблуждения, тоже наперед очевидные. Все это, передний и задний план, связано: если зло – нечто вроде неизбежной оборотной стороны добра и его условие, то это уже всемирно-историческое бедствие, а не трагедия «Фауст». Вот такие-то бедствия и перекрыты у Гёте эпическим спокойствием: трагедия всемирной истории представлена как фантасмагория и сон. Гёте не случайно не раз возвращает действие в комнату Фауста – место, где Фауст заснул и где он видит сны и сны во снах. Фауст – это особенный человек, он образцово воплощает в себе общечеловеческое стремление и неустанно действует, не задумываясь над сутью своих – в основном зловещих – поступков. Можно сказать: Фауст – настолько образцовый злодей, что его и остается только показательным образом простить. Заключительная сцена «Фауста» – окончательное торжество совершенного мироустройства, которое Фауст и читатель изведали снизу доверху – от таинственной сферы «Матерей», вечных идей-матриц, до вечных небес, где любая беда и вина людей тонет в бесконечной гармонии целого. Фауст – отнюдь не «любимый» герой Гёте, и читателю нельзя отождествлять себя с ним. «Фауст» – из тех произведений, которые заданы не сочувствию, но мысли, беспрестанному обдумыванию того, что и как здесь происходит. Решительно расходясь с конкретной

человечностью русской классической литературы, «Фауст» Гёте предлагает особую задачу для размышления русскому читателю.

Гёте созерцает свое беспокойное время из точки покоя (пусть условного) – это же и в «Фаусте»: трагедия – задний план, передний план – эпическая поэма, удивительно, неповторимо своеобразно скомпонованная. Способ видения мира творит жанр, уникально устроенный: поэма-трагедия развертывается, как «внутренний» театр, перед воображением, переполненная, однако, самыми реальными впечатлениями от театра – начиная от кукольного представления и до восходящего к средним векам шествия маскарада, до бедноватых подмостков «мещанского» театра конца XVII века, до высокой трагической сцены. Чужд ему внутренне только иллюзионистский театр позднейшего XIX века, технически оснащенная современная сцена. «Фауст» – «внутренний» театр: хотя его много раз ставили на театре, особенно первую часть, любая постановка урезает авторский замысел (среди лучших постановок – спектакль гениального Густава Грюндгенса в Гамбургском немецком драматическом театре, первую часть которого московские зрители видели в 1959 году).

Мучительность трагедии претворяется в совершенство мысли и красоту слова – преодолевается особенным соединением глубокомыслия и легкости, скудной сцены и богатого воображения, жгучей остротой совмещения несовместимого – наподобие трагикомического завершения моцартовского «Дон Жуана». Трагикомична сцена смерти Фауста – не просто трагична, не просто величественна. Она выспренне уничижительна: Фауст, отяготивший свою душу сознательными (отнюдь не невольными!), мрачными преступлениями, Фауст, бездумно мудрствующий, у которого слово гротескно-трагически разошлось с делом и дело со словом, произносит свои знаменитые хрестоматийные строки: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведан, // Жизнь и свободу заслужил». Разумеется, в этих словах нет хрестоматийной, отвлеченной «правильности»: произнесенные не вовремя и не к месту, они свидетельствуют не только о не преодоленном поныне трагизме человеческих устремлений, но и об извечной «иронии истории»… Последний вывод мудрости Фауста, человека *дела*, – это чистое *слово*, к которому не подступишься с делом, и слово сказано в *кричащем* одиночестве. Гёте же никогда не забывал о «Дон Жуане», о «Волшебной флейте»: «…Музыке следовало бы быть в характере „Дон Жуана“, Моцарту надо было писать музыку к „Фаусту“…» – говорил Гёте Эккерману (12 февраля 1829 года). Моцарту, не Бетховену. Гёте знал, что говорил: в XIX столетии это гётевское редкостное

сочетание серьезного и несерьезного, настоящего и кукольного в таком произведении, вызывавшем к себе благоговейные чувства, плохо воспринималось; невольно делали крен в сторону «чистого» и тяжеловесного глубокомыслия (если вторую часть «Фауста» вообще удостаивали уразумения, что тогда бывало редко!). Два великих композитора XIX века, которые целиком положили на музыку финал «Фауста», – Роберт Шуман в «Сценах из „Фауста“ Гёте» и Густав Малер в Восьмой симфонии (уже в начале XX века) – делали естественный для них упор на возвышенно-патетической, священной, экстатической стороне сюжета и текста. И все это есть у Гёте, но воедино с этим сходится колкость, острота, смех – и целое множество неуловимо музыкальных и неуловимо своеобразных, при всей своей отчетливости, интонаций. Все они вместе вовсе не устремлены – напрямик – в неземное, но органично и естественно связывают небесное с земным, вечное с преходящим, небеса и скалы, воду колодца и воду вечную. Куда бы ни заносила фантазия, всегда надо чувствовать, осязать у Гёте ненастоящую, бутафорскую сторону всех предметов – вроде «адской пасти», какую велит принести Мефистофель чертям. От «ненастоящего» – и гётевское *настоящее*, серьезное и суровое, как он его задумывал: все происходящее – это пример, притча, задача мысли. «Фауст» – не трагедия, поэма! Нет, не поэма – это театр! Нет, то и другое, вложенное в особое единство. Сколько бы ни было стилизованного в заключительной сцене «Фауста», она для Гёте прежде всего была очень *естественной* – ее, по католическим образцам, создавал «твердый в Библии» протестант. Она была естественной уже потому, что представляла собою настоящий апофеоз образности, языка мифа, символа, аллегории, которыми пользовался автор поэмы-трагедии, с тысячью ее проносящихся мимо образов-олицетворений.

«Фауст» охватывает *все* бытие – в представительных образах. Создававшийся беспримерно долго, «Фауст» – это *целое*. Не то, что называют органическим целым, а целое высказывание об органическом бытии мира. В нем внешнему сюжету отведена вторая роль, а первая – охватывающему все в мире принципу роста-восхождения вверх, ввысь, к лучшему, к самосовершенствованию. На языке «Фауста» – это Эрос, Любовь. Сюжет *представляет* идею «Фауста», как актер представляет персонаж, как кукла – живого человека. «Фауст» весь, в целом, есть образ растущего к своему самоосуществлению бытия – человеческого, культурного, общественного.

А как *форма* целого «Фауст» не столько «органичен», сколько «сверхорганичен»; нечто обычное в нем – разрыв внешних связей,

резкая смена сцен и образов, перелет через времена, череда персонажей, реальных, мифологических, аллегорических. Сцены-шествия, маскарады – первоочередной для «Фауста» способ разворачивания материала. Такой принцип, еще сгущенный в «Вальпургиевой ночи», в «Классической Вальпургиевой ночи» и других подобных сценах (*самые* органические части «Фауста»!), пронизывает все произведение. Поэма и трагедия «Фауст» есть *представление*, в котором действуют люди и идеи.

Неисчерпаемое по красоте и глубине создание немецкого поэта-мыслителя, «Фауст» содержит в себе не готовую истину, но показательный урок ее достижения. *Вечное* создание – по общезначимости поэтической мысли; в нем – общение с истиной, истиной недосягаемой, трагический опыт стремления к ней. К счастью для русского читателя (если он не знает немецкого языка), у нас есть «Фауст», переведенный Борисом Пастернаком. Этот перевод настолько полно и точно передает, в совсем иной языковой стихии, стиль и смысл подлинника, насколько это возможно для поэта, который начинает не с «буквы» текста, который творчески воссоздает поэтическую высоту оригинала.

(*Михайлов А. В.* Гёте, Поэзия, «Фауст» // Михайлов А. В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 649–656)

Вопросы и задания

1. В чем, по мнению автора статьи, заключается своеобразие и главное достоинство лирики Гёте?

2. Какова, с точки зрения А. В. Михайлова, мера сочетания знания, непосредственного излияния чувств и стиховой техники в лирике Гёте?

3. Что, по мнению автора статьи, было квинтэссенцией смысла «Фауста»?

4. Как вы понимаете высказывание А. В. Михайлова: «„Фауст“ – это трагедия не с „хорошим“, но с положительным завершением»?

5. В чем, по мнению автора статьи, главное достоинство перевода «Фауста», выполненного Б. Л. Пастернаком? Какие еще переводы «Фауста» на русский язык вам известны? Сравните отрывки из «Фауста», приведенные в «Хрестоматии», с соответствующими фрагментами текста в переводах Н. А. Холодковского и К. А. Иванова.

Библиографический список

Аникст А. А. «Страдания юного Вертера» // Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М.: Художественная литература, 1986. С. 113–132.

Андреев М. Л. Карло Гольдони // История литературы Италии. Т. 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 6. С. 480–510.

Андреев М. Л. Карло Гоцци // История литературы Италии. Т. 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 7. С. 511–535.

Артемьева Т. В. Случай Руссо: исповедь или эксгибиционизм? // Метафизика исповеди: Пространство и время исповедального слова: материалы междунар. конф. (С.-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). СПб.: Изд-во Ин-та человека РАН (СПб. отд.), 1997. С. 61–67.

Аствацатуров А. Г. История и культура через призму критики // Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. [Раздел] I V. [Гл.] 1. СПб.: Геликон Плюс, 2010. С. 275–282.

Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»: учебн. пособие. М.: Высшая школа, 1988. 95 с.

Вацуро В. Э. «Сельское кладбище» и поэтика «кладбищенской элегии» // Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. Гл. 3. С. 48–73.

Виппер Ю. Б. Два шедевра французской прозы XVIII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). М.: Художественная литература, 1990. С. 239–261.

Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда. Кн. 7 // Гёте И. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3: Из моей жизни: Поэзия и правда / пер. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1976. С. 217–259.

Голенищев-Кутузов И. Н. Эстетические воззрения Вико // Голенищев-Кутузов И. Н. Литературные теории Италии XVII–XIX веков // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: статьи и исследования. М.: Наука, 1975. С. 349–352.

Грандель Ф. Бомарше / пер. с фр. Л. Зониной, Л. Лунгиной; [вступ. ст. С. Козлова]. 2-е изд. М.: Книга, 1985. 396 с. (Жизнь в искусстве).

Гунст Е. А. Жизнь и творчество аббата Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско / пер. М. А.

Петровского; изд. подгот. М. В. Вахтерова, Е. А. Гунст. 2-е изд. М.: Наука, 1978. С. 221–268.

Данилевский Р. Ю. Виланд и его «История абдеритов» // Виланд К. М. История абдеритов / изд. подгот. Г. С. Слободкин, Р. Ю. Данилевский. М.: Наука, 1978. С. 221–244.

Елистратова А. А. Поздний Смоллет // Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. Гл. VIII. С. 361–397.

Елистратова А. А. Ричардсон // Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. Гл. III. С. 155–214.

Елистратова А. А. Роберт Бёрнс. М.: ГИХЛ, 1957. 157 с.

Ермоленко Г. Н. Формы и функции иронии в философской прозе Вольтера // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства: сб. научн. работ / МГУ им. М. В. Ломоносова; отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2004. С. 82–92.

Жирмунская Н. А. Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения // Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2001. С. 255–265.

Зверев А. М. Поэт Американской революции: Творчество Филипа Френо и проблема сентиментализма в литературе США // Истоки и формирование американской национальной литературы XVII CXVIII вв. / отв. ред. Я. Н. Засурский. М.: Наука, 1985. С. 261–278.

Ингер А. Г. Оливер Голдсмит (1728–1774) // Голдсмит О. Избранное. М.: Художественная литература, 1978. С. 3–20.

Кагарлицкий Ю. И. Ричард Бринсли Шеридан // Шеридан Р. Б. Драматические произведения. М.: Искусство, 1956. С. 3–32.

Коренева М. М. Бенджамин Франклин // История литературы США. Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XVIII вв. М.: Наследие, 1997. С. 385–427.

Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М.: Книга, 1986. 287 с.

Лукьянец И. В. Романы Д. Дидро «Монахиня» и «Жак-Фаталист» // Лукьянец И. В. Французский роман второй половины XVIII века: (автор, герой, сюжет). СПб.: СПбГУК, 1999. Гл. 3. С. 107–147.

Мирский Д. П. «Робинзон Крузо» // Мирский Д. П. Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 90–98.

Михайлов А. Д. Вольтер после 1749 года // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 119–129.

Михайлов А. В. Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры: учебн. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 564–595.

Михайлов А. В. Гёте, Поэзия, «Фауст» // Михайлов А. В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 649–656.

Обломиевский Д. Д. Руссо // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 137–144.

Пауэлл Дж. Х. Война памфлетов / пер. с англ. В. Бернацкой // Литературная история Соединенных Штатов Америки / под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. Т. 1. М.: Прогресс, 1977. С. 179–194.

Потницева Т. Н. «Школа скандала» Р. Шеридана: Art for Art's Sake // Другой XVIII век: сб. научн. работ / под ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2002. С. 141–149.

Сапрыкина Е. Ю. Витторио Альфьери // История литературы Италии. Т. 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Ч. 2. Гл. 7. С. 568–614.

Соколянский М. Г. О «романе большой дороги» // Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: проблемы типологии. Киев; Одесса: Головное изд-во изд. объединения «Вища школа», 1983. С. 58–72.

Стадников Г. В. Лессинг: литературная критика и художественное творчество. Л., 1987. 100 с.

Стеценко Е. А. Томас Джефферсон // История литературы США. Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XVIII вв. М.: Наследие, 1997. С. 509–538.

Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. 88 с.

Урнов М. В. Даниэль Дефо / написано совм. с Д. М. Урновым // Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Художественная литература, 1986. С. 73–89.

Эткинд Е. Франция под маской Испании // Эткинд Е. Ален Рене Лесаж (1668–1747) // Писатели Франции: сб. статей / сост. Е. Эткинд. М., 1964. С. 169–181.

Starobinski J. Montesquieu. Paris: Seuil, 1994. 220 p.

notes

Примечания

1

Здесь и далее изменения в текстах источников при подготовке к печати: 1) библиографические ссылки, данные авторами, оформлены по действующим на настоящий момент правилам, в ряде случаев уточнены; 2) приведенные примечания авторов перенумерованы с учетом изменения их числа и помещены после текста; 3) опечатки, орфографические и грамматические ошибки источников исправлены без оговорок, но в случаях, требующих пояснений, даны подстрочные ссылки. (*Примеч. ред.*)

2

В действительности у Жуковского: «Мир уступая молчанью и мне» (см.: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. Т. 1. С. 396). (*Примеч. сост.*)

Вернее: Сюзанны, обращенного к (*Примеч. ред.*).

4

В источнике цитаты: «…Господин. (*Примеч. ред.*)

5

В русском переводе: Мангогул. (*Примеч. ред.*)

Вернее: детерминизме, который втягивает. (*Примеч. ред.*)

7

Составитель комментариев (если не указано иное) – Н. Вильмонт. Приводятся по изданию: *Гёте И. В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. С. 679–682. (*Примеч. сост.*)

8

Ошибки в расстановке примечаний исправлены по первой публикации статьи: XVIII век. Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: конец XVIII – начало XIX в. Л.: Наука, 1981. С. 91–101. (*Примеч. сост.*)